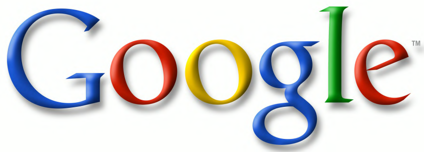


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

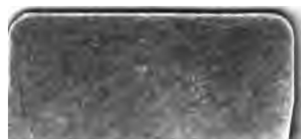
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/




6000958993





Gründlicher Unterricht

über die

Tetralogie des attischen Theaters

und die

Kompositionsweise des Sophokles,

zur Widerlegung

eines

hartnäckigen Vorurtheils aus den Quellen entwickelt

von

Adolf Schöll.

Leipzig.

C. F. Winter'sche Verlagshandlung.

1859.

293. e. 91.


BIBLIOTHECA · BODLEIANA ·
DOMINUS ILLUMINATIO MEA

Voropfer an die Nemesis.

In der vorliegenden Schrift hat mich die Vertheidigung meiner Ansicht und Verfolgung der Sache genöthigt, ohne Schonung die Blößen meiner ehrenwerthen Gegner zu treffen. Um die maßhütende Gottheit, die, nach den Alten, solche Schritte mit ahndungsvollem Blick wahrzunehmen pflegt, wo möglich zum voraus zu versöhnen, will ich gleich an der Schwelle eine Blöße aufzeigen, die ich selbst in diesem Kampf mir gegeben, und zwei Sätze zum Opfer bringen.

Ich habe (S. 105. 110) behauptet, daß Persius (1,50) eine Dramengruppe des Attius „Ilias" nennt, und (S. 112 Anm.), daß er (1,76) eines Stückes „Briseïs" von diesem Tragiker gedenke.

An jener Stelle des Satirikers, kann man mir entgegenhalten, sei weder von einem dramatischen Gedicht, noch von dem Tragiker Lucius Attius, sondern von jenem Accius Labeo die Rede, der, nach alten Glossen, die homerische Ilias in ein lächerliches Latein übersetzt; an dieser müsse die Leseart Briseis, die ich nach Casaubonus, Fr. Passow und meinem Lehrer O. Müller (bei dem ich den Persius gehört) angenommen habe, gegen die Brisæi zurückstehen, die nicht ein Stück des Tragikers Attius, sondern ihn selbst als einen bacchantischen Dichter bezeichne.

Meinen Gebrauch dieser beiden Stellen geb' ich also preis; nun darf ich aber bemerken, daß meine Sache nichts Wesentliches dadurch verliert.

Des Attius Dramengruppe der Iliashandlung, und zwar als absichtlich verknüpfte, bleibt sicher, auch wenn man zweifelt, daß sie ein

erstes Stück des Titels Briseïs und die Anfangshandlung, die derselbe ausdrückt, mitenthalten, und leugnet, daß sie den Gesammttitel „Ilias" geführt.

Die Stücke des Attius: Achilles, Myrmidonen, Epinausimache umfaßten nach den deutlichen Handlungsbezügen der Bruchstücke, die unter diesen Titeln uns angeführt sind, die Iliashandlung von der Zeit an, wo Achill sich aus Groll des Kampfes enthält, bis zur Auslösung der Leiche des Hektor; und die besondern Fragmente unter diesen Titeln, wenn man auf die Handlungsmomente sieht, die sie ausdrücken, und in diesem Bezug Fragmente des einen Titels mit solchen des andern vergleicht, fallen in ihren Handlungsmomenten theils zusammen, theils übergreifen sie einander (s. im Folgenden S. 111. Anm. 37 u. 38). Daraus würde, wollte man für jeden dieser Titel ein isolirtes Drama festhalten, nothwendig folgen, daß dieselbe Handlung wie im Achilles auch in den Myrmidonen und zum drittenmal dieselbe in Epinausimache vorgekommen; und außerdem, daß die Handlung der Epinausimache sich nach rückwärts über die der Myrmidonen und des Achilles, nach vorwärts aber über die Handlung, die ihr Titel nennt, die Schlacht an den Schiffen hinaus auf die Schlacht des Patroklos im Felde und um Patroklos am Walle, ferner auf die folgende des Achill am Skamandros mit dem Falle des Hektor und nach diesem auf die Auslösung von Hektors Leichname erstreckt habe. Ein Stück von dieser, über seine Titelhandlung so weit hinausgreifenden und an sich übermäßigen Ausdehnung ist eben so unannehmbar als daß Attius im vordern Theil desselben die Handlung ausgeführt habe, die er außerdem in den Myrmidonen und auch in Achilles ausgeführt. Folglich wurden diese Titel über ihren engeren Handlungsbezug hinaus so gebraucht, daß sie einander vertreten; was nur geschehen konnte, wenn sie wesentlich zusammengehörige Stücke bezeichneten.

Epinausimache ist nach seinem Wortsinne und als Titel des Epostheils ein engerer Titel, der, streng genommen, nur die Kampfnoth unmittelbar vor des Patroklos Aussendung und den Anfang vom Kampf des Patroklos bezeichnet. „Myrmidonen" hieß bei Äschylos das erste Stück einer Trilogie, welches, den Bruchstücken nach, eben diese Kampfnoth und diese Aussendung des Patroklos nebst seinem Fall und der Einbringung seiner

Leiche umfaßte. Die deutlichen Bruchstücke aus Attius Myrmidonen beziehen sich ebenfalls nur auf diese Kampfnoth und diese Aussendung des Patroklos. Nach Fragmenten desselben Bezugs, wie schon ihrem Titel nach, würde die Epinausimache des Attius ganz in der Handlung zusammenfallen mit seinen Myrmidonen, während andere Citate aus Epinausimache ihr auch noch die Folgehandlung und die Schlußhandlung zutheilen. Von diesem Titel liegt es also vor, daß er in weiterem Sinne gebraucht worden ist als den er unmittelbar bezeichnet und für mehr Handlung als ein antikes Drama zu fassen pflegt, somit statt eines Gesammttitels gebraucht worden ist. Entweder hat ihn Attius selbst zum Gesammttitel erhoben, was möglich ist, weil die Schlacht an den Schiffen die tragische Krisis der Iliashandlung und Ursache aller Folgen bis zur Hektorslösung ist. Oder es ist jedenfalls die Folgehandlung zur Schlacht bei den Schiffen und die Schlußhandlung, für welche wir bei Äschylos zwei weitere Dramen zu den Myrmidonen haben, gleichermaßen der Epinausimache des Attius verknüpft gewesen; weil das Citirtwerden von Versen aus diesen Folgehandlungen unter dem die vorangehende bezeichnenden Titel Epinausimache nur dann erklärlich genug ist, wenn das so benannte Drama mit diesen folgenden ein Ganzes ausmachte. Dann folgt weiter, daß wegen der gleichen Untrennbarkeit der Dramen auch der Titel Myrmidonen in einem engeren und weiteren Sinn gebraucht werden konnte; um so leichter als nach der Natur der Handlung die Myrmidonen ebensowohl im letzten als ersten Stück der Handlung ein geeigneter Chor und überhaupt die Angehörigen und Nächsttheilnehmenden des tragischen Helden waren. Ist es im weiteren Sinne, daß die Fragmente, die wir haben, den Titel Myrmidonen bekamen, so konnte derselbe im engern Sinn und ursprünglich etwa den letzten Theil der Handlung bezeichnen und würde dann dieser Umstand, daß Verse aus dem vorderen Theil unter ihm citirt sind, wieder nur aus der Zusammengehörigkeit der Dramen zu erklären sein. Ist es im engern und entsprach der äußere Umfang der Myrmidonen des Attius dem des gleichnamigen Stückes von Äschylos, dann ist Epinausimache, weil dieser Titel und ein Theil der Fragmente dieses Titels ganz denselben Handlungsinhalt ausdrücken, um so gewisser als Gesammttitel zu fassen. Vom „Achilles" läßt sich auch nur sagen, daß

dieser Name an sich zum Gesammttitel gar wohl geeignet war, von seinen wenigen Fragmenten aber ein Paar sich auf eben jene Kampfnoth beziehen, welche in Bruchstücken mit den beiden andern Titeln sich gleichfalls darstellt. Da weder anzunehmen ist, Attius habe ein und dasselbe Handlungstück und Drama dreimal unter drei verschiedenen Titeln gedichtet, noch er habe einem Stück Handlung und Sonderdrama zwei, bezüglich drei Titel gegeben, so bleibt nur die Wahl, entweder einen dieser drei Titel für den Gesammttitel zu nehmen, womit schon ausgesprochen ist, daß das Ganze eine Verknüpfung von Dramen war, oder sie alle drei für besondere Titel besonderer Dramen zu erklären, welche letzteren dann eben so nothwendig für verknüpft miteinander gelten müssen, weil faktisch ihre Titel einander vertreten, die da nicht als Sondertitel festgehalten sind, wo sie alle drei für Fragmente eines und desselben Handlungstheils citirt sind, und weil auch diejenigen weiteren aus Epinausimache citirten Fragmente, die über diesen vordern Handlungstheil, in welchen Bruchstücke aller drei Titel führen, hinaus in die Folge- und Schlußhandlung gehn, gerade eben so weit über den Inhalt hinausgehn, auf den der Titel Epinausimache sich beschränken müßte, wenn er als Sondertitel festgehalten wäre. Als solcher kann er dann Fragmenten der spätern Handlungstheile anstatt deren eigentlicher Sondertitel auch nur darum gegeben sein, weil mit ihnen sein eigentlicher Inhalt doch zu einem ursprünglich und förmlich verbundenen Ganzen gehörte.

Man erkläre also immerhin für zweifelhaft, ob diese Dramengruppe des Attius den Gesammttitel „Ilias“, ob sie überhaupt einen Gesammttitel hatte: nichtsdestoweniger bezeugt die Mehrheit der Titel, deren Fragmentbezüge zusammenfallen, daß die Dramen unter sich verknüpft vorlagen.

Dies ist kein seltsames, vereinzeltes Faktum, sondern die folgende Untersuchung wird aus gleichartigem Sachbestand der Citate die gleiche Kompositionsweise bei Ennius und bei Pacuvius darthun.

Die altrömischen Tragiker, in Gegenständen, Fabelmotiven, Hauptformen Schüler und Nachahmer der berühmten attischen, wie sollten sie nicht von den Vorbildern, da, wo deren Tragödien zu einem Fabel-Ganzen unter sich verknüpft waren, auch diese Gestaltung und Einheits-

form überkommen haben? Dafür sprechen schon die Titel römischer Tragödien, deren gleichnamige attische Vorbilder wir theils auch, theils nur als Bestandtheile von Trilogieen kennen; wie von Ennius die Eumeniden und die Auslösung Hektors, von Nävius der Lycurgus, von Pacuvius das Waffenpreisgericht und der Teucer, von Attius der Prometheus, die Myrmidonen, das Waffenpreisgericht. Dazu kommen bei Attius die wahrscheinlichen Gesamttitel: Persiden, Pelopiden, Agamemnoniden. Diese Namen bezeichnen ganze Heroengeschlechter, aus deren Fabel die Vorbilder des Attius eine Mehrzeit von Tragödien entwickelten, die wir nach ihren besondern griechischen Titeln kennen. Eben diese finden wir aber zum Theil von Attius gleichfalls neben jenen angeführt, die sich zu ihren Gesamttiteln eignen. So zu dem allgemeinen Titel Persiden einen besondern aus der Persidenfabel: Amfitruo; zu dem umfassenden Titel Pelopiden die besondern: Önomaus, Chrysippus, Atreus, zu den Agamemnoniden die besondern: Ägisthus, Klytämnestra, Erigone. Daß wir für die Persiden blos ein besonderes Drama vorfinden, von den drei besonders betitelten Stücken, die sich unter Pelopiden, und den drei, die sich unter Agamemnoniden stellen lassen, den Beweis nicht haben, daß sie wirklich unter sich verknüpft und wirklich in der Folge verknüpft gewesen, zu der ihre Stelle in der Geschlechtsreihe, die der allgemeine Titel nennt, sie eignet, das liegt an der Unvollständigkeit der Titelüberlieferung und äußerst geringen Zahl der Ueberreste. Deswegen ist ja eben so wenig bewiesen, daß diese Dramen selbstständige einzle gewesen, und hält dieselbe Unzulänglichkeit der Vorlagen Möglichkeiten offen, die wir ohne Weiteres wegzuschneiden kein Recht haben. Es sei der Önomaus, der nach der Fabelverknüpfung Anfangstück einer tragischen Pelopiden-Gruppe gewesen sein kann, eine selbstständige Tragödie gewesen, so kann der Pelopide Chrysippus das erste, Atreus das zweite Stück dieser Gruppe, das dritte der nach der Geschlechtsfolge passende Ägisthus gemacht haben. Wenn dann Klytämnestra das erste Agamemnoniden-Drama bezeichnete, Erigone das dritte, (Tragödientitel, die beide uns auch von Sophokles genannt sind), so kann ein mittleres Orestesdrama dieser Gruppe (bei Sophokles finden sich mehrere) uns von Attius etwa blos aus Mangel der Ueberlieferung fehlen. Auf keinen Fall kann es Wahrscheinlichkeit

haben, daß Attius zwar sechs Tragödien aus der Pelopiden- und aus der Agamemnoniden-Fabel parallel den uns bekannten griechischen, mit denjenigen Sondertiteln, die ihre engern Handlungen bezeichnen, benannt, aber eine siebente und achte Tragödie, wofern sie ebenfalls nur eine engere Handlung aus der Fabel des einen und andern dieser Heroengeschlechter enthalten hätten, mit dem weit umfassenden Namen des ganzen Geschlechts Pelopiden und Agamemnoniden überschrieben haben sollte, der beidemal jene drei besondern eben so gut bezeichnen kann. Wenn dagegen jene, die ihren besondern Titeln nach eine Folge von Pelopiden, und die, welche nach den ihrigen eine Gruppe von Agamemnoniden darstellen, unter die Gesammttitel Pelopiden und Agamemnoniden gestellt waren, dann erscheint dieser Unterschied der Titelgebung sachgemäß und konsequent. So ist auch der Tragödientitel Thebais von Attius identisch mit dem eines ganzen griechischen Epos, hat einen Inhalts-Umfang, den das Maß einer antiken Einzeltragödie unmöglich umspannen konnte, für dessen verkettete Fabel wir aber drei, vier griechische Tragödien-Namen und Handlungen aufzeigen können, und hat als ein griechischer Gesamttitel eine Form, wornach er den griechischen Trilogieen- oder Tetralogieen-Titeln ganz parallel steht. Und wieder finden wir aus dem Fabelkreis, den dieser umfassende Titel Thebais bezeichnet, zwei engere Handlungen unter den uns übriggebliebenen Titeln von Dramen des Attius: die Phönissen und die Epigonen.

S.

Inhalt.

1. Warum die Komposition des Sophokles nicht erkannt wurde.

Dreihundert Jahre ist Sophokles im Abendlande bekannt; in jeder europäischen Literatur-Epoche, die seitdem eintrat, ist er gelesen, bewundert, studiert worden: es klingt unglaublich, ja anmaßend, wenn ich sage: Die Kompositionsweise des Sophokles ist nicht verstanden. Dennoch wird es Solche nicht befremden, die überlegt haben, wie sehr die Wirkung, die ein alter Dichter auf andersgebildete Geschlechter, auf ihre Poesie und ihr Urtheil ausübt, verschieden ist von einem reinen Verständniß. In der klassischen Epoche der französischen Literatur haben ihre Tragödiendichter und ihre Kritiker den Sophokles studiert, um ihm nachzueifern und um die Einsicht in die tragische Kunst zu entwickeln. Es waren talentvolle und geschulte Köpfe, die ihre Dichtung und ihre Theorie mit Fleiß und Witz betrieben. Und doch wird gegenwärtig wohl Niemand zu finden sein, der in ihren vielen, zum Theil ausführlichen Abhandlungen über Sophokles oder einzelne Dramen von ihm das wahre Erkennen der Absichten und Mittel des griechischen Dichters und eine reine Würdigung seiner Kunst sehen könnte. Als die Reihe der klassischen Literatur an uns Deutsche kam und ihr keiner so energisch, keiner mit so bedachtem Rückblick auf die antiken Muster Bahn brach als Lessing, kam er in seinem Laokoon auf den Styl des Sophokles und in der Hamburgischen Dramaturgie auf Begriffe der griechischen Tragödie zu sprechen, die ihre Aufgabe und ihre allgemeinen Mittel, folglich auch die Kunst des Sophokles betrafen. Seine Entwicklungen des Verhältnisses der antiken Kunst zur allzeitgültigen Natur und die Widerlegung der engen Regeln französischer Theorie sind noch heut als ein sicherer Gewinn allgemein anerkannt. Aber seine Urtheile über die tragische Darstellung des Sophokles in's Einzelne, so wie die versuchte Analyse der wesentlichen Aufgabe und Wirkung antiker Tragödie nach Aristoteles haben nicht so einfach Geltung gefunden. Weder die nachfolgenden Theoretiker, noch die Erklärer der alten Schriftsteller nahmen sie als ausgemacht auf; und

was den Sophokles anlangt, hat man sich die Bemerkungen des großen Kritikers weder von weiterer Forschung, noch von andern Ergebnissen abhalten lassen. Nach Lessing machte bei uns die Aesthetik als Wissenschaft große, auch die gelehrte Behandlung der griechischen Tragiker unleugbare Fortschritte. Von jener kann man sagen, daß wohl keine einzige Wissenschaft in gleichem Grade durch den schwunghaften Betrieb der Philosophie von Kant bis Hegel ihre Fortbildung und Ausbildung erreicht hat, wie die Philosophie des Schönen. Sie hat einen großartigen Abschluß gewonnen: zum Beweise dient Vischers ebenso strengsystematisches als lichtvolles und gehaltreiches Handbuch. In der philologischen Behandlung der griechischen Tragiker ist anerkanntermaßen von G. Hermann eine neue Epoche der Texteskritik, der sprachlichen Erklärung und Einsicht in die metrischen Formen ausgegangen. Daß diese jedoch in ihrem ganzen Felde oder insbesondere mit den Werken des Sophokles ihrerseits auch zum Abschlusse gediehen sei, kann man nicht sagen. In Manchem sind sehr dankenswerthe Berichtigungen und Erläuterungen gewonnen, in Anderem klar gemacht, was noch zu thun sei, im Einzelnen guter Rath noch theuer. Die, welche sich auf Handschriftenkunde und methodische Ermittelung überlieferter Textgestalt verstehen, urtheilen, daß für Sophokles in diesem Bezuge noch nicht alles Mögliche geleistet und gehörig durchgeführt sei. In der sprachlichen Erklärung und muthmaßlichen Textherstellung findet sich jeder neue Herausgeber noch genug zu thun gelassen; und in der innern Kritik, welche die Echtheit von kleineren oder größeren Theilen anzweifelt oder vertheidigt, gehen die Ansichten der Fachmänner immer wieder auseinander. Am wenigsten zeigt sich bei unsern Philologen in der ästhetischen Betrachtung, der Auffassung der Tragödien als organische Kunstwerke ein fortschreitendes Zusammenwirken, das Schule heißen könnte. Dies ist natürlich. Die wissenschaftliche Unterscheidung der Formgesetze der Poesie und dialektische Durchbildung ästhetischer Begriffe, welcher die deutsche Philosophie sich rühmen kann, hatte ihre Entwickelung erst begonnen, als jene philologische Schule schon blühte und ihre besonderen Gesichtspunkte und Maßregeln als ein technisches Treiben fortpflanzte. Die Meister dieser Technik hatten keine Zeit den Fortschritten der Philosophie zu folgen. Aus ihren Jugendstudien hatten sie von ästhetischer Theorie nur wenige abstrakte und unzureichende Kategorieen mitgebracht; wie man z. B. an der Abhandlung über tragische und epische Poesie sehen kann, die G. Hermann seiner Ausgabe der aristotelischen Poetik beigegeben hat. Von diesen war auf die Erklärung des Einzelnen wenig Anwendung möglich und keine nöthig auf das Verfahren, worin diese Schule ihre Stärke zeigte. Denn man kann die sittlichen Motive,

die sich in einer Tragödie bewegen, den Angelpunkt, um den sich die Handlung dreht, die Wirkung, in die sie sich auflöst, gänzlich dahingestellt sein lassen und dennoch ihre Orthographie berichtigen, die syntaktischen Unterschiede ihres Ausdrucks mit Scharfsinn erörtern, über Lesearten aus Handschriften oder mit Hilfe von Glossen und Scholien entscheiden, verdorbene mit Gewandtheit heilen und die rhythmische Ordnung der Chorgesänge trefflich herstellen. Alles dies, wenn schon durchaus nicht genügend, um ein Kunstwerk als Kunstwerk zu durchdringen, sind offenbare Verdienste um das Verständniß des Dichters. Das Vormachen einer so zweckmäßigen Textbehandlung mit einer Genialität, wie Hermanns, überall anziehend durch die Mannichfaltigkeit, Raschheit und Sinnigkeit kleiner Erfolge, mußte zur Nacheiferung reizen. Da sie nicht leicht war, sondern umsichtigen Fleiß, genaue Beobachtung und Vergleichung, rege Uebung forderte, ging die Anstrengung der jungen Philologen darin auf. Für ästhetische und philosophische Studien blieb wenig Zeit. Weil nur von der Aneignung jener technischen Fertigkeiten die Empfehlung der Meister und Anerkennung vor den Fachmännern abhing, nahm an der Bildungserhöhung, wie sie von unsern großen Dichtern ausging und eine rechenschaftliche Verarbeitung in der Philosophie gewann, die thätige Philologenschule unglaublich wenig Antheil. Dieser geistige Prozeß blieb außerhalb der Werkstatt ihrer Meister und ihrer Uebungsplätze. Zwar mußte bei den alten Dichtern ihre Behandlung sich gelegentlich auch mit den innern Stoffen und Verknüpfungen der Gedichte, mit ästhetischen Fragen berühren. Hiermit wurde es aber anders gehalten als mit der Textkritik und sprachlichen Erklärung. Die Letzteren waren methodisch und dem Anspruch unterworfen, auf erweisliche Gesetze der Schrift und Sprache, der Grammatik und Metrik begründet zu werden, so daß man hier eine systematische Kenntniß und Auslegung des ganzen Formgebietes theils voraussetzte, theils verfolgte. Hingegen für die gelegentlich einfließenden ästhetischen Urtheile verließen sich die Lehrer auf ihren Geschmack; ihre Aufstellungen dieser Art verriethen nicht die gleiche Voraussetzung eines zu Grund liegenden Systems von Gesetzen der Kunst, der Kunstgattung, des organischen Dichtungsprozesses, noch wiesen sie die Schüler so, wie auf eine Dialektenlehre, Syntax, Metrik, auf eine organische Aesthetik hin. Es wurde vom philologischen Erklärer der Dichter keineswegs verlangt, daß er, wie die Grammatik im Ganzen, so auch in irgend einem System das durchgemacht habe, was das Epische, das Dramatische wesentlich und nothwendig unterscheide, was einer idealen Handlung Bewegung und Einheit gebe, was zur tragischen, was zur komischen Wirkung unerläßlich sei. Die Kunstuntersuchungen Schillers, Solgers, Hegels

in sein Studium aufzunehmen, war dem Philologen erlassen. Im Gegentheil, wenn ihn neben seiner Fachschule die Bewegung der Kunstphilosophie ergriffen, wenn er Anwendung davon auf die Betrachtung eines alten Dichters, die Beurtheilung eines Kunstwerks gemacht hatte, fiel er unausbleiblich bei der Zunft in den Verdacht, kein Philolog von reinem Wasser zu sein, und der Name Aesthetiker war in diesem Kreise ziemlich gleichbedeutend mit Ignorant. Ist es unter diesen Umständen so verwunderlich, daß, wie ich behaupte, die Kompositionsweise des Sophokles unverstanden blieb? — Des gründlichen Verständnisses einer durchwaltenden dichterischen Form wird man eben so wenig Meister ohne ihre allgemeine Möglichkeit und nothwendige Begrenzung im System der Kunstzwecke und Mittel folgerichtig durchdacht zu haben, als des Verständnisses einer Vers- oder Satzform ohne über das Rhythmische und Sprachliche auf ihre allgemeinen Gesetze und Bedingungen in systematischer Grammatik und Metrik zurückgegangen zu sein. Fühlen kann man die Kunstform, auch wenn man sie nicht wissenschaftlich versteht. So kann man auch die Sprachform fühlen und praktisch verstehen ohne Grammatiker zu sein. Aber wenn man seine Empfindung des Sinnes bestimmen und erweisen, wenn man die Sprache lehren soll, reicht man keinen Schritt, wo man nicht ihren gesetzmäßigen Bau unter allgemeinen Begriffen besitzt. Völlig so ist man außer Stande das, was erst die ganze Gestalt und eigentliche Leistung eines Kunstwerkes ist, festzusetzen und einsichtig durchzuführen, wenn man keine entwickelten Begriffe von den allgemeinen Gesetzen seiner Anlage und Ausführung, keine wissenschaftliche Aesthetik besitzt. Weil es den Führern unserer letzten philologischen Schule nicht beiging, die wissenschaftliche Aesthetik unter die Disciplinen des philologischen Studiums aufzunehmen, fiel auch das Aesthetische in ihrer Dichtererklärung nicht in das Gebiet ihrer Meisterschaft, sondern des Dilettantismus. Sie setzten insgemein voraus, mehr als Dilettantismus könne die Aesthetik überhaupt nicht sein. Deswegen hörte man nicht selten von solchen Gelehrten dialektische Analysen von Grundbegriffen der Kunst als geistreiches Geschwätz oder als Mystik abweisen oder las dagegen in Dissertationen die Einwendung hingeworfen, von solchen philosophischen Speculationen habe wohl der Dichter Nichts gewußt. Hat er denn von der Theorie der Casus oder den logischen Begründungen der Gebrauchs-Unterschiede des Konjunktivs und Optativs etwas gewußt? da in seiner Zeit nicht einmal die Nomenklatur der Wortarten, geschweige die Grammatik gebildet war! Er hat in seinem Ausdruck diese Sprachgesetze aus Natur befolgt, ohne sie an sich zu abstrahiren und zu reflektiren. Daß man auf diese von ihm nicht reflektirten Sprachgesetze die Bestimmtheiten und Verknüpfungen

seines Ausdrucks zurückführe, um sie zu wissen und sie zu begreifen, das fanden mit Recht die philologischen Kritiker nicht lächerlich, sondern dem Verständniß und der Wissenschaft diese Terminologie nothwendig, von der der Dichter und seine Zeit Nichts gewußt hat. Daß man aber die Kunstmotive und ihre Verknüpfung, die er aus seiner Genialität nach ewigen Gesetzen gefaßt und durchgeführt hat, gleichfalls durch Abstraktion der Gesetze selbst und ihre logische Entwicklung begreife, das fanden sie lächerlich und bekannten damit, daß sie an Gesetze des Schönen und eine wissenschaftliche Aesthetik gar nicht glaubten. Auch positiv drückte sich diese Meinung, daß die Aesthetik geistreicher Zierrat und Dilettantismus sei, bei denjenigen Kathederphilologen aus, welche Literaturgeschichte lasen und dadurch genöthigt waren, eine gewisse Charakteristik der Dichtungsarten und der Dichter vorzutragen. Für die Tragiker hatten sie hier einen festgehaltenen Stock aus älterer Schule, zusammengebrachte Angaben von Grammatikern und Rhetorikern der römischen Kaiserzeit und Urtheile derselben nach oberflächlichen Stylbegriffen. Hinzugekommen waren vornehmlich nur die diesen Unterscheidungen wesentlich verwandten von August Schlegel, die bei allem Reiz des Vortrags und Witz der Vergleichung keine Tiefe, wohl aber Unrichtigkeiten haben. Mit diesen hörte man sie in jenen akademischen Vorlesungen wiederholen; die gründliche Berichtigung, die sie durch Solger gefunden hatten, blieb unberücksichtigt. Ueberhaupt war das Theoretische, das die griechische Tragik und ihre Meister zu bezeichnen dienen sollte, im Ganzen so wenig und so wenig unter sich verbunden, daß sich hiermit nur begnügen konnte, wer diesen Theil der Behandlung für eine Zugabe hielt, mit der es überall nicht streng genommen werden könne. Von tragischer Komposition war weiter nicht die Rede als daß die Dramen-Verknüpfung des Aeschylos, die Welcker wieder hervorgezogen hatte, zur Erwähnung kam; wobei aber die Art und Weise der Verknüpfung unbestimmt gelassen wurde. Von Sophokles wurde behauptet, er habe das einzelne Drama als ein Ganzes für sich behandelt, gleichfalls ohne nähere Bestimmung dieser Einheit und ohne Nachweisung derselben an den uns vorliegenden Tragödien. Ein so wenig eingehendes Verfahren macht es ganz begreiflich, daß die Kompositionsweise des Sophokles unverstanden blieb. In einer so weitläufigen Wissenschaft wie die Alterthumskunde, kann nicht alles von allen, nicht alles gleichzeitig geleistet werden. Wenn dieselben Lehrer, die sich über die Kunstweise der Tragiker mit unzulänglichen Ansichten begnügten, andern Kapiteln der Alterthümer ihre Anstrengung zuwandten und Vortreffliches hervorbrachten, so tritt man ja ihrer Größe und solchen Verdiensten von ganz anderer Art gar nicht zu nahe, wenn

man gesteht, diesen Dichter verstanden sie nicht gründlich. Denn bedeutende Aufschlüsse über Ethnographie oder Sagengeschichte, über Staatsorganismus, Finanzen, Zeitrechnung der Alten sind ohne Zweifel sehr hoch zu schätzen, ohne daß Diejenigen, die hierin groß sind, darum ein vorzügliches Urtheil über Poesie und Poesieformen hätten, wenn sie über dieselben niemals mit umfassendem Ernste nachgedacht haben. Wir bewundern den Verstand Friedrichs des Großen, halten uns aber deswegen nicht für verpflichtet, sein Urtheil über die Nibelungen oder über Goethes Göz gelten zu lassen. Nicht also, um den vielfach begründeten Ruhm deutscher Philologen aus dem letzten Geschlecht zu verkleinern, heb' ich die Thatsache hervor, daß ihr Verhalten zur Aesthetik ein blos dilettantisches war, sondern nur, damit man nicht glaube, der Wahrnehmung einer ästhetischen Grundform griechischer Tragödie von vornherein schon deshalb mißtrauen zu müssen, weil diese Philologen diese Wahrnehmung weder selbst gemacht, noch als sie gemacht wurde, anerkannt haben. Sie hatten sich auf wissenschaftliche Studien der Aesthetik nicht eingelassen.

Man könnte das zugeben und das Mißtrauen doch begründet finden. Es braucht ja (könnte man sagen) nicht eben einen philosophischen Aesthetiker, um in gleichartigen Gedichten eine Gattungsform zu erkennen. Daß so viele gescheidte Leute sich manichfaltig mit den Tragödien des Sophokles beschäftigt und eine Hauptform derselben verkannt haben sollen, bleibt unwahrscheinlich, weil einem Leser von gesundem Sinn eine Hauptform der Dichtung, auch ohne logische Zerlegung ihrer Mittel, aus der Wirkung selbst im lebendigen Lesen entgegentreten wird. Hiergegen muß ich zunächst erinnern, daß das philologische Lesen sehr verschieden vom lebendigen Lesen ist. Das lebendige Lesen ist das sympathetische, welches die Vorstellung ganz an den Inhalt hingiebt und diesen mit so ungetheilter Aufmerksamkeit verfolgt, daß es Wort und Vers und jeden Ausdruck nur als Bewegung des Inhalts empfindet. Ganz entgegengesetzt verfährt das philologische. Es hält sich bei jedem Theil und Theilchen des Textes dergestalt auf, daß z. B. die akademische Erklärung eines Drama's darauf kein Gewicht legt, ob sie mit demselben zu Ende oder nicht auf die Hälfte komme. Denn nicht das Ganze, nicht der Genuß der Schönheit ist ihr Interesse, sondern die Uebung philologischer Fertigkeit. Dieses macht ihr statt der Hingebung an den Geist und Inhalt, das Ausheben des Einzelnen und Anatomiren der äußern Formen, statt ungetheilter Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang, ein unaufhörliches Abziehen derselben vom Zusammenhang zur Pflicht, um sie jetzt dahin, jetzt dorthin auf kritische, stoffliche, grammatikale, metrische Bemerkungen abzuführen. Hier wird Buchstabe und Schrift in's Auge gefaßt und

davon Anlaß genommen, unter Zuziehung anderer Beispiele ein Urtheil über das Rangverhältniß der Handschriften zu begründen; demnächst wird ein Accentzeichen hervorgehoben und von den Eigenheiten attischer Accentuirung mit Belegen aus alten Grammatikern gesprochen, dabei wohl auch gelegentlich die Stelle eines Grammatikers oder andern Schriftstellers emendirt; sodann knüpft sich an ein Beiwort im Text ein mythologischer oder topographischer oder antike Rechtsformen betreffender Excurs; während das folgende Wort durch seine metrische Form und Stellung im Trimeter auf Bemerkungen führt, an welchen Stellen des Verses die Jambuskürzen Längen werden, oder die Längen sich in Kürzen auflösen können. Die nächstangrenzenden Worte dienen, in Verbindung mit Parallelstellen einen Paragraphen der Formenlehre oder der Theorie der Modi zu erläutern oder zu verfeinern; zu geschweigen, wie oft Rücksicht zu nehmen ist auf die Vorgänger, ihre abweichenden Textfassungen, Erklärungen und zumal die verschiedenen Verbesserungsversuche schwieriger Stellen, und wie viel Citate von Quellen und Abhandlungen, Freund und Feind dies mit sich bringt. Wer ein griechisches Drama Schritt für Schritt mit dem begleitenden philologischen Kommentare liest, kann unter den vielen disparaten Gedankenreihen, die dieser unablässig in ihm aufregt, unmöglich zu einer energischen Auffassung des Poetischen und Zusammenfassung des Dramatischen gelangen. Und vollends der gelehrte und begabte Philologe selbst ist am wenigsten geeignet, sich mit offner und voller Seele der Poesie des Ganzen zu überlassen. Er bringt schon die Interessen seiner Virtuosität mit, Gesichtspunkte, die eine neue Anwendung der diplomatischen und Konjekturalkritik versprechen, Beobachtungen des Sprachgebrauchs, die auf scharfsinnige Unterscheidungen führen, andere, die sich auf rhythmische Gliederung der Chorlieder, der Wechselgesänge oder auf die Veränderungen beziehen, die im Geschmack und Gebrauch der Rhythmen bei den Tragikern im Verlauf der Zeit vor sich gegangen; und was alles dergleichen mehr. Wo er zu lesen anfängt, regt die eine Zeile mit dieser Variante, die andere mit jener Partikel, die dritte mit ihrer Cäsur das eine oder andere dieser in ihm schon bewegten wissenschaftlichen Interessen und Untersuchungsabsichten an, ruft ihm andere Stellen ähnlichen Bezugs in's Gedächtniß, veranlaßt ihn zum Nachschlagen, Vergleichen, Ordnen, Unterscheiden; und so lassen ihn die Reize, die der Text für seine eigene Philologenkunst hat, nirgends die Kunst des Dichters einfach empfinden und zur ungestörten Wirkung sammeln. Viel eher wird ein Laie, der leidlich Griechisch versteht, den Inhalt einer Tragödie von Sophokles lebendig gesammelt in sich aufnehmen, als ein ausgezeichneter Philolog. Nur aus dieser psychologischen Nothwendigkeit

ist es, aus dieser aber hinlänglich, zu begreifen, daß unter den Philologen Inhaltsauffassungen von Stücken des Sophokles zur Schultradition werden konnten, welche der Absicht und Zeichnung des Dichters hart widersprechen. In diesen gangbaren Erklärungen werden Personen, deren Verwirrung und Leidenschaft der Tragiker planmäßig vorstellt und scharf beleuchtet, für maßvolle Tugendmuster genommen, sittlichempörende Vorgänge, worin er die wuchernde Schuld zeigt, für Momente einer milden Verklärung ausgegeben, und umgekehrt, da strafbare Eigenmacht gefunden, wo er ein tiefsittliches Pathos ausprägt. Diese Mißdeutungen, die das Ende dieser Schrift nachweisen wird, konnten vorzügliche Gelehrte einer dem andern nachreden, weil sie das Gemälde an Ecken und Enden mit Händen befühlt und mit der Lupe betrachtet, nicht aber mit ruhiggeöffneten Sinnen davor verweilt und in seine Lebenswärme und Macht sich versenkt hatten. Dies ist das Eine, was erklärt, daß eine Kompositionsweise ganz wohl von Sophokles befolgt sein kann, ohne daß die Gelehrten sie sehen können. Es ist aber noch ein Zweites, was es erklärlich macht. Die Kompositionen des Sophokles liegen uns nicht so rein und vollständig vor, daß man sie beim einfachen Lesen greifen, daß man sich ohne ein eigens darauf gerichtetes Studium davon überzeugen könnte. Das Kurze ist Folgendes.

Sophokles führte wie alle Tragiker um ihn her, tetralogisch auf, d. h. er gab immer vier Dramen in einer Aufführung, die miteinander, sei es durch Fabelverkettung, sei es durch eine andere dichterische Verknüpfung eine zusammengehörige Gruppe machten. Das war das Allgemeine seiner Komposition. Nun haben wir von Sophokles, der über hundert Stücke gedichtet hat, nur sieben; vom größten Theil der übrigen nur Titel und Bruchstücke. Von den sieben erhaltenen aber sind vier vereinzelte Dramen, ohne daß wir eine Angabe haben, mit welchen drei andern sie ursprünglich aufgeführt worden. Bei diesen kann also ihre ursprüngliche Zusammengehörigkeit mit andern nur dann vorausgesetzt werden, wenn man aus anderweiten Gründen überzeugt ist, daß das tetralogische Darstellen eine feste Sitte der attischen Tragiker war und bewiesen ist sie nur dann, wenn man sich an diesen Dramen selbst überzeugt, daß ihre planmäßige Gestalt nicht geschlossen sei, sondern die Absicht der Verknüpfung mit uns fehlenden, aber etwa in Titel und Bruchstücken noch erhaltenen zu erkennen gebe. Solche Bemerkungen an ihnen zu machen, gab die philologische Methode gar keine Gelegenheit. Die drei übrigen auf uns gekommenen Dramen des Sophokles gehören allerdings zusammen, die beiden Oedipustragödien und die Antigone; allein ihr Zusammenhang ist einigermaßen verdunkelt, einmal durch eine theil-

weise fremde Ueberarbeitung, sodann von außen durch Grammatiker-Angaben, wonach sie zu verschiedenen Zeiten gedichtet, also nicht miteinander gegeben wären. Was diese Hindernisse betrifft, die der Auffassung der Komposition im Wege stehen, so ist die stellenweise Ueberarbeitung des Oedipus auf Kolonos allerdings von mehren Philologen erkannt worden, aber ohne daß sie nach Beseitigung dieser falschen Striche den tragischen Sinn der ganzen Handlung erwogen hätten, der von Sophokles in starken Zügen ausgeführt und bestimmt fortschreitend, von diesen schwachen Einschiebseln nicht verrückt werden kann. Den irrenden Angaben gegenüber waren die Gründe nicht bemerkt worden, aus welchen die Angabe über die Aufführungszeit der Antigone nicht für authentisch gelten kann, und diejenige, wonach die Abfassungszeit des Oedipus auf Kolonos an das Lebensende des Dichters fiele, vollkommen unhaltbar ist. Zwar hat die letztere, erkennbar fabelhafte Angabe einige ausgezeichnete Philologen nicht abgehalten, den Oedipus auf Kolonos aus Gründen des Inhalts oder der Form viel früher gedichtet zu achten und um dieselbe Zeit zu setzen; welcher nach wahrscheinlicher Annahme der „König Oedipus" angehört. Da man aber die angebliche Aufführungszeit der Antigone festhielt, nach der sie über zehn Jahre früher gedichtet wäre, als die beiden Oedipusdramen nach den letzterwähnten Ansichten, so blieb die Meinung herrschend, diese drei Tragödien seien unabhängig von einander entstanden. Diese Voraussetzungen lassen es natürlich finden, daß die Philologen den sehr bestimmt geformten Zügen, welche im ersten Oedipusdrama das zweite und im zweiten die Antigone vorbereiten, keine Aufmerksamkeit schenkten. Sie waren durch ihre Gelehrsamkeit verhindert, die Komposition zu sehen. Anders freilich der Leser, der geradezu die Poesie erfaßt, anders Goethe. Goethe hat gesagt, wer die Antigone gebe, dem sei unerläßlich, Oedipus und Oedipus auf Kolonos dazu zu nehmen; „denn eigentlich thut Antigone nur den vollkommenen Effekt im Gefolg von jenen beiden Stücken."

Diese kurze vorläufige Bezeichnung des Standes der Frage soll nur deutlich machen, daß hier am meisten gerade auf das ankommt, was die Philologen am wenigsten hatten und forderten: auf konkrete ästhetische Begriffe. Wem die ästhetischen Formen nicht gesetzmäßige sind, die sich durch den ganzen Bau der Gedichte erstrecken nnd kein willkürliches Biegen und Abbrechen gestatten, wem sie nur Phrasen sind, die man über die Gedichte hinspricht, den werden die Gedichte des Sophokles mit ihrer folgerichtigen Anlage nicht zwingen, die Ergänzung nach der Nothwendigkeit der Form, die Vollendung im bestimmt angezeigten Sinne des Dichters zu fordern; er wird sich viel nüchterner dünken, wenn er sich an das nur

ist es, aus dieser aber hinlänglich, zu begreifen, daß unter den Philologen Inhaltsauffassungen von Stücken des Sophokles zur Schultradition werden konnten, welche der Absicht und Zeichnung des Dichters hart widersprechen. In diesen gangbaren Erklärungen werden Personen, deren Verwirrung und Leidenschaft der Tragiker planmäßig vorstellt und scharf beleuchtet, für maßvolle Tugendmuster genommen, sittlichempörende Vorgänge, worin er die wuchernde Schuld zeigt, für Momente einer milden Verklärung ausgegeben, und umgekehrt, da strafbare Eigenmacht gefunden, wo er ein tiefsittliches Pathos ausprägt. Diese Mißdeutungen, die das Ende dieser Schrift nachweisen wird, konnten vorzügliche Gelehrte einer dem andern nachreden, weil sie das Gemälde an Ecken und Enden mit Händen befühlt und mit der Lupe betrachtet, nicht aber mit ruhiggeöffneten Sinnen davor verweilt und in seine Lebenswärme und Macht sich versenkt hatten. Dies ist das Eine, was erklärt, daß eine Kompositionsweise ganz wohl von Sophokles befolgt sein kann, ohne daß die Gelehrten sie sehen können. Es ist aber noch ein Zweites, was es erklärlich macht. Die Kompositionen des Sophokles liegen uns nicht so rein und vollständig vor, daß man sie beim einfachen Lesen greifen, daß man sich ohne ein eigens darauf gerichtetes Studium davon überzeugen könnte. Das Kurze ist Folgendes.

Sophokles führte wie alle Tragiker um ihn her, tetralogisch auf, d. h. er gab immer vier Dramen in einer Aufführung, die miteinander, sei es durch Fabelverkettung, sei es durch eine andere dichterische Verknüpfung eine zusammengehörige Gruppe machten. Das war das Allgemeine seiner Komposition. Nun haben wir von Sophokles, der über hundert Stücke gedichtet hat, nur sieben; vom größten Theil der übrigen nur Titel und Bruchstücke. Von den sieben erhaltenen aber sind vier vereinzelte Dramen, ohne daß wir eine Angabe haben, mit welchen drei andern sie ursprünglich aufgeführt worden. Bei diesen kann also ihre ursprüngliche Zusammengehörigkeit mit andern nur dann vorausgesetzt werden, wenn man aus anderweiten Gründen überzeugt ist, daß das tetralogische Darstellen eine feste Sitte der attischen Tragiker war und bewiesen ist sie nur dann, wenn man sich an diesen Dramen selbst überzeugt, daß ihre planmäßige Gestalt nicht geschlossen sei, sondern die Absicht der Verknüpfung mit uns fehlenden, aber etwa in Titel und Bruchstücken noch erhaltenen zu erkennen gebe. Solche Bemerkungen an ihnen zu machen, gab die philologische Methode gar keine Gelegenheit. Die drei übrigen auf uns gekommenen Dramen des Sophokles gehören allerdings zusammen, die beiden Oedipustragödien und die Antigone; allein ihr Zusammenhang ist einigermaßen verdunkelt, einmal durch eine theil-

weise fremde Ueberarbeitung, sodann von außen durch Grammatiker-Angaben, wonach sie zu verschiedenen Zeiten gedichtet, also nicht miteinander gegeben wären. Was diese Hindernisse betrifft, die der Auffassung der Komposition im Wege stehen, so ist die stellenweise Ueberarbeitung des Oedipus auf Kolonos allerdings von mehren Philologen erkannt worden, aber ohne daß sie nach Beseitigung dieser falschen Striche den tragischen Sinn der ganzen Handlung erwogen hätten, der von Sophokles in starken Zügen ausgeführt und bestimmt fortschreitend, von diesen schwachen Einschiebseln nicht verrückt werden kann. Den irrenden Angaben gegenüber waren die Gründe nicht bemerkt worden, aus welchen die Angabe über die Aufführungszeit der Antigone nicht für authentisch gelten kann, und diejenige, wonach die Abfassungszeit des Oedipus auf Kolonos an das Lebensende des Dichters fiele, vollkommen unhaltbar ist. Zwar hat die letztere, erkennbar fabelhafte Angabe einige ausgezeichnete Philologen nicht abgehalten, den Oedipus auf Kolonos aus Gründen des Inhalts oder der Form viel früher gedichtet zu achten und um dieselbe Zeit zu setzen; welcher nach wahrscheinlicher Annahme der „König Oedipus" angehört. Da man aber die angebliche Aufführungszeit der Antigone festhielt, nach der sie über zehn Jahre früher gedichtet wäre, als die beiden Oedipusdramen nach den letzterwähnten Ansichten, so blieb die Meinung herrschend, diese drei Tragödien seien unabhängig von einander entstanden. Diese Voraussetzungen lassen es natürlich finden, daß die Philologen den sehr bestimmt geformten Zügen, welche im ersten Oedipusdrama das zweite und im zweiten die Antigone vorbereiten, keine Aufmerksamkeit schenkten. Sie waren durch ihre Gelehrsamkeit verhindert, die Komposition zu sehen. Anders freilich der Leser, der geradezu die Poesie erfaßt, anders Goethe. Goethe hat gesagt, wer die Antigone gebe, dem sei unerläßlich, Oedipus und Oedipus auf Kolonos dazu zu nehmen; „denn eigentlich thut Antigone nur den vollkommenen Effekt im Gefolg von jenen beiden Stücken."

Diese kurze vorläufige Bezeichnung des Standes der Frage soll nur deutlich machen, daß hier am meisten gerade auf das ankommt, was die Philologen am wenigsten hatten und forderten: auf konkrete ästhetische Begriffe. Wem die ästhetischen Formen nicht gesetzmäßige sind, die sich durch den ganzen Bau der Gedichte erstrecken nnd kein willkürliches Biegen und Abbrechen gestatten; wem sie nur Phrasen sind, die man über die Gedichte hinspricht, den werden die Gedichte des Sophokles mit ihrer folgerichtigen Anlage nicht zwingen, die Ergänzung nach der Nothwendigkeit der Form, die Vollendung im bestimmt angezeigten Sinne des Dichters zu fordern; er wird sich viel nüchterner dünken, wenn er sich an das nur

Vorliegende hält und dies für das Ganze erklärt. Die ästhetische Form hält er für subjektive Geschmacksache, der keine Schlußbündigkeit einzuräumen. Daß ein Dichter drei Stücke so bedacht und konsequent, wie Sophokles in der Oedipustrilogie verknüpfe, mit der Absicht, sie als selbstständige einzeln zu stellen und stehen zu lassen, findet ein ästhetisch Gebildeter schlechthin widersprechend und unmöglich. Der Philolog, wenn er schon, wie Boeckh, die Verknüpfung zugiebt, erklärt nichts destoweniger die Unabhängigkeit dieser Stücke voneinander für objektive Thatsache, weil ihre getrennte Aufführung aus Scholien und Anekdoten hervorgeht, die zwar verdächtig sind, aber geschrieben vorliegen. Die ästhetische Verknüpfung ist also dem Philologen eine Verknüpfung, um nicht zu verknüpfen, eine Form, die Nichts gilt.

Vor zwanzig Jahren hab' ich in meinen „Beiträgen zur Kenntniß der tragischen Poesie der Griechen (Berlin. Reimer 1839)" zuerst die Zeugnisse zusammengestellt, wonach die tetralogische Aufführung der Tragiker zu Athen die stehende Form des gesetzlich eingerichteten Wettkampfes öffentlicher Feste war; dann wies ich nach, daß die Tetralogie des einzelnen Dichters, gewöhnlich drei Tragödien (Trilogie) mit einem Satyrspiel zum Schluß, auch aus vier Tragödien bestehen konnte. Hierauf hob ich an bezeugten Tetralogieen des Aeschylos hervor, daß bei zweien, deren Tragödien e i n e Fabel ausführen, auch das Satyrspiel jedesmal seiner Handlung nach zur Gesammtfabel der Tragödien gehört, bei dem einen dieser uns erhaltenen Beispiele das Satyrstück auch besondere Motive der Tragödien wieder aufnimmt, und daß zu ein Paar andern Tragödien-Gruppen des Aeschylos, zu welchen uns das Satyrspiel nicht genannt ist, unter den Titeln ihm beigelegter Satyrspiele sich solche finden, die nach Fabel und witzigem Bezuge in ganz ähnlicher Verbindung mit diesen Tragödien stehen würden. (Seitdem ist ein damals noch unbekanntes altes Zeugniß entdeckt worden, welches eine Tetralogie mehr von Aeschylos, die der thebischen Fabel, nach den einzelnen Dramen namhaft macht: auch hier gehört die Handlung des Satyrstücks zur Gesammtfabel der Tragödien). Alle diese Nachweisungen führten darauf hin, daß die Tetralogie bei innern Verschiedenheiten doch immer eine d i c h t e r i s c h - v e r k n ü p f t e Vierheit, nicht blos herkömmliches Quantum, sondern Kompositionsform gewesen. Hiernächst verfolgte ich in drei uns genannten Tetralogieen des Euripides die sinnverwandten Motive, mit welchen sich ihre Dramen jedesmal unter ein gemeinschaftliches Thema ordnen. Nun wandte ich mich zum Sophokles. Von einigen seiner Dramen, die uns nur in Titelanführungen und Bruchstücken erhalten, durch diese aber nach ihrem Inhalt bestimmt erkennbar sind, bewies ich, daß dieser ge-

gebene Inhalt eine dramatisch vollendete Handlung in den Grenzen einer Tragödie griechischen Maaßes nicht erreiche, sondern Fortsetzung in Folgedramen fordere, und daß wirklich auch diese Folgedramen als sophokleische durch Citate ihrer Titel und durch entsprechende Fragmente bezeugt sind. Endlich that ich an dem uns vorliegenden „Aias" des Sophokles dar, daß seine Handlung nicht einfach geschlossen sei, sondern unaufgelöste, vorbereitende, über den Schluß hinausgreifende Theile enthalte, für welche uns die Ueberlieferung wieder die Namen der passenden Folgedramen und aus denselben einige sehr wohl ergänzende Züge theils in Bruchstücken der Originale, theils aus römischen Nachbildungen darbiete. Diesen Aufweis der planmäßig im Aias über das Stück hinaustreibenden Motive, und die Wiederherstellung der ganzen Komposition aus den verschiedenen Ueberresten hab' ich in sorgfältiger Ueberarbeitung wiederholt zu meiner Uebersetzung von „Sophokles Aias" (Berlin. Veit 1842).

Gleichzeitig untersuchte ich in meinem „Leben des Sophokles" (Frankfurt a. M. Suchsland 1842. S. 162—232) den Zusammenhang der Oedipustragödien und Antigone. Ich sah und zeigte, daß der „König Oedipus" mit einer Hinhaltung schließe, die dramatisch fehlerhaft wäre, wenn er als tragisches Ganzes für sich allein stehen sollte, daß aber eben diese Erwartung mit andern Vorausbestimmungen genau die Motive bilde, an welche der Fortschritt der Schuldverwicklung im „Oedipus auf Kolonos" anknüpft. Von diesem zweiten Stück erkannte ich, wie die herkömmliche Auffassung, die ihm eine harmonische Selbstständigkeit beilegen will, von der sophokleischen Charakterschilderung im Stücke selbst (wie schon Vischer gezeigt hatte) und von der furchtbaren Dissonanz, die baar durchschlägt, Lügen gestraft werde. Auch wies ich in eben den Scenen, die keine Beruhigung zulassen, die eben so ausgeprägte Vorbereitung des dritten Stückes, der Antigone, nach. Eine solche, die Selbstständigkeit des einzelnen Stücks aufhebende, planvolle Verknüpfung der Stücke mit den vermeintlichen Zeugnissen für ihre, die Folge umkehrende und zersetzende Aufführung in weit getrennten Zeitpunkten verträglich zu finden, war mir damals wie heute noch Unsinn. Daher hob ich auch bereits an diesen Zeugnissen die Form hervor, die deutlich macht, daß sie nicht auf einer erhaltenen urkundlichen Aufführungszeitangabe für den Oedipus auf Kolonos beruhen, sondern auf einer unwahren Anekdote. Diese Anekdote, welche die Dichtung des Oedipus auf Kolonos in Verbindung bringt mit einer Anklage auf Geistesabwesenheit, welche gegen den hochgreisen Sophokles sein Sohn erhoben hätte, hat, wie ich in derselben Schrift (S. 367 ff.) erwiesen habe, weiter Nichts als eine Komödie über die poetische Zeugungskraft des alten Sophokles zur Grundlage; und zwar setzt diese

Komödie, die nach einer erheblichen Spur 16 Jahre vor Sophokles Tod aufgeführt worden, nur voraus, daß sein Oedipus auf Kolonos damals vorhanden und bekannt, nicht, daß er das Neueste war. Erst späterer Mißverstand machte aus dem Komödienprozeß eine wirkliche Anklage, die (wie ebendort von mir dargethan ist) mit Thatsachen unverträglich ist, welche durch Zeitgenossen des Sophokles bezeugt sind. Und erst die anekdotenmäßige Ausmalung des vermeintlich wirklichen Prozesses rückte die Dichtung des Oedipus auf Kolonos an die äußerste Lebensgrenze des Sophokles, um der Anklage auf Geistesabwesenheit mehr äußerliche Scheinbarkeit und ihrer Widerlegung durch das Gedicht desto mehr Bewunderungswürdigkeit zu geben. Diese Schritt für Schritt belegte Kritik, von der ich Nichts zurückzunehmen habe, ließ mich in den Angaben einer heruntergekommenen Spätliteratur nicht das geringste Hinderniß mehr finden, eine Komposition, die durch die drei Tragödien in strengen Zügen hindurchgeht, als Komposition anzuerkennen.

Diese Erwägungen und Entdeckungen wurden damals von einigen philologischen Autoritäten ziemlich wie Frevelthaten behandelt. Ganz natürlich. Ich hatte an Gebäuden und unter Trümmern, zwischen welchen sie längst herumwandelten, Dinge gesehen, von welchen sie sich nie etwas träumen lassen. Und warum? Weil ich ästhetische Begriffe festhielt und als beweiskräftig geltend machte, die in ihrer Methodik gar nicht existirten und Nichts galten. Ich hatte bei gegebenen Inhaltszügen und Grenzen sophokleischer Dramen gefragt: Konnte nach Dem, was tragisch ist, nach Dem, was überall zum Drama nöthig ist, die so bestimmte Handlung eine tragische Tiefe erreichen, sich dramatisch vollenden? So zu fragen war ihnen nie eingefallen. So hat auch Welcker bei seiner Wiederherstellung aller uns durch Fabel-Namen und Ueberreste bekannten Tragödien von Sophokles, die ganz kurz nach meinen „Beiträgen" herauskam, niemals gefragt. Er blickt auf den Mythus, auf den der Titel hinweist. Nach seiner ausgezeichneten Kenntniß der epischen, poetischen, mythographischen Erzählungen und Varianten der Fabel macht er sich ein Bild ihrer Gestalt bei Sophokles, dem er die Bruchstücke einzufügen sucht. Bald veranlassen ihn diese Deutungsversuche, die sekundären Motive und Personen zu mehren und zu häufen, ohne daß er die Frage stellt, wie diese Scenen stetige Folge, diese Rollen und Motive Einheit der Wirkung gewinnen konnten, bald beschränkt er den ganzen Inhalt auf eine Episode, die nothwendig über sich hinausdeutet, ohne zu fragen, wie diese Hinweisung auf eine jenseitige Entscheidung ein dramatischer Abschluß sein könne. Gesetze des Baues und der erfüllten Einheit sind in keinerlei fester Voraussetzung zu merken; vielmehr warnt die Einleitung

gebene Inhalt eine dramatisch vollendete Handlung in den Grenzen einer Tragödie griechischen Maaßes nicht erreiche, sondern Fortsetzung in Folgedramen fordere, und daß wirklich auch diese Folgedramen als sophokleische durch Citate ihrer Titel und durch entsprechende Fragmente bezeugt sind. Endlich that ich an dem uns vorliegenden „Aias" des Sophokles dar, daß seine Handlung nicht einfach geschlossen sei, sondern unaufgelöste, vorbereitende, über den Schluß hinausgreifende Theile enthalte, für welche uns die Ueberlieferung wieder die Namen der passenden Folgedramen und aus denselben einige sehr wohl ergänzende Züge theils in Bruchstücken der Originale, theils aus römischen Nachbildungen darbiete. Diesen Aufweis der planmäßig im Aias über das Stück hinaustreibenden Motive, und die Wiederherstellung der ganzen Komposition aus den verschiedenen Ueberresten hab' ich in sorgfältiger Ueberarbeitung wiederholt zu meiner Uebersetzung von „Sophokles Aias" (Berlin. Veit 1842).

Gleichzeitig untersuchte ich in meinem „Leben des Sophokles" (Frankfurt a. M. Suchsland 1842. S. 162—232) den Zusammenhang der Oedipustragödien und Antigone. Ich sah und zeigte, daß der „König Oedipus" mit einer Hinhaltung schließe, die dramatisch fehlerhaft wäre, wenn er als tragisches Ganzes für sich allein stehen sollte, daß aber eben diese Erwartung mit andern Vorausbestimmungen genau die Motive bilde, an welche der Fortschritt der Schuldverwicklung im „Oedipus auf Kolonos" anknüpft. Von diesem zweiten Stück erkannte ich, wie die herkömmliche Auffassung, die ihm eine harmonische Selbstständigkeit beilegen will, von der sophokleischen Charakterschilderung im Stücke selbst (wie schon Vischer gezeigt hatte) und von der furchtbaren Dissonanz, die baar durchschlägt, Lügen gestraft werde. Auch wies ich in eben den Scenen, die keine Beruhigung zulassen, die eben so ausgeprägte Vorbereitung des dritten Stückes, der Antigone, nach. Eine solche, die Selbstständigkeit des einzelnen Stücks aufhebende, planvolle Verknüpfung der Stücke mit den vermeintlichen Zeugnissen für ihre, die Folge umkehrende und zersetzende Aufführung in weit getrennten Zeitpunkten verträglich zu finden, war mir damals wie heute noch Unsinn. Daher hob ich auch bereits an diesen Zeugnissen die Form hervor, die deutlich macht, daß sie nicht auf einer erhaltenen urkundlichen Aufführungszeitangabe für den Oedipus auf Kolonos beruhen, sondern auf einer unwahren Anekdote. Diese Anekdote, welche die Dichtung des Oedipus auf Kolonos in Verbindung bringt mit einer Anklage auf Geistesabwesenheit, welche gegen den hochgreisen Sophokles sein Sohn erhoben hätte, hat, wie ich in derselben Schrift (S. 367 ff.) erwiesen habe, weiter Nichts als eine Komödie über die poetische Zeugungskraft des alten Sophokles zur Grundlage; und zwar setzt diese

Komödie, die nach einer erheblichen Spur 16 Jahre vor Sophokles Tod aufgeführt worden, nur voraus, daß sein Oedipus auf Kolonos damals vorhanden und bekannt, nicht, daß er das Neueste war. Erst späterer Mißverstand machte aus dem Komödienprozeß eine wirkliche Anklage, die (wie ebendort von mir dargethan ist) mit Thatsachen unverträglich ist, welche durch Zeitgenossen des Sophokles bezeugt sind. Und erst die anekdotenmäßige Ausmalung des vermeintlich wirklichen Prozesses rückte die Dichtung des Oedipus auf Kolonos an die äußerste Lebensgrenze des Sophokles, um der Anklage auf Geistesabwesenheit mehr äußerliche Scheinbarkeit und ihrer Widerlegung durch das Gedicht desto mehr Bewunderungswürdigkeit zu geben. Diese Schritt für Schritt belegte Kritik, von der ich Nichts zurückzunehmen habe, ließ mich in den Angaben einer heruntergekommenen Spätliteratur nicht das geringste Hinderniß mehr finden, eine Komposition, die durch die drei Tragödien in strengen Zügen hindurchgeht, als Komposition anzuerkennen.

Diese Erwägungen und Entdeckungen wurden damals von einigen philologischen Autoritäten ziemlich wie Frevelthaten behandelt. Ganz natürlich. Ich hatte an Gebäuden und unter Trümmern, zwischen welchen sie längst herumwandelten, Dinge gesehen, von welchen sie sich nie etwas träumen lassen. Und warum? Weil ich ästhetische Begriffe festhielt und als beweiskräftig geltend machte, die in ihrer Methodik gar nicht existirten und Nichts galten. Ich hatte bei gegebenen Inhaltszügen und Grenzen sophokleischer Dramen gefragt: Konnte nach Dem, was tragisch ist, nach Dem, was überall zum Drama nöthig ist, die so bestimmte Handlung eine tragische Tiefe erreichen, sich dramatisch vollenden? So zu fragen war ihnen nie eingefallen. So hat auch Welcker bei seiner Wiederherstellung aller uns durch Fabel-Namen und Ueberreste bekannten Tragödien von Sophokles, die ganz kurz nach meinen „Beiträgen" herauskam, niemals gefragt. Er blickt auf den Mythus, auf den der Titel hinweist. Nach seiner ausgezeichneten Kenntniß der epischen, poetischen, mythographischen Erzählungen und Varianten der Fabel macht er sich ein Bild ihrer Gestalt bei Sophokles, dem er die Bruchstücke einzufügen sucht. Bald veranlassen ihn diese Deutungsversuche, die sekundären Motive und Personen zu mehren und zu häufen, ohne daß er die Frage stellt, wie diese Scenen stetige Folge, diese Rollen und Motive Einheit der Wirkung gewinnen konnten, bald beschränkt er den ganzen Inhalt auf eine Episode, die nothwendig über sich hinausdeutet, ohne zu fragen, wie diese Hinweisung auf eine jenseitige Entscheidung ein dramatischer Abschluß sein könne. Gesetze des Baues und der erfüllten Einheit sind in keinerlei fester Voraussetzung zu merken; vielmehr warnt die Einleitung

(Die griech. Tragik. S. 98) davor, „mit theoretischer Einseitigkeit und Einförmigkeit dieselben Begriffe von göttlicher Weltregierung, von Versöhnung der Gefühle, von Rundung und Einheit im Werke an alle Stücke gleich anwenden zu wollen.“ Da war ich allerdings der entgegengesetzten Ueberzeugung, daß ohne eine feste Gattungsform zum Grund zu haben, von einer irgend verläßlichen Herstellung aus Fragmenten nicht die Rede sein könne. Da wir in jeder der erhaltenen sieben Tragödien von Sophokles eine sittlichpathetische Handlung stetig und, auch bei scheinbarem Rückschritt, folgerichtig fortschreiten sehen, würde ich mit Scenen, die kein einheitlicher Prozeß praktischer Motive verbindet, mir nie einbilden, eine Tragödie von Sophokles wiederzugeben. Und da der Dichter in diesen vorliegenden Stücken allen mit Bündigkeit auf ein Aeußerstes hinarbeitet, das den Willen eines Charakters erschöpfend auflöst, kann ich für sophokleische Dramen Stücke nicht gelten lassen, die wie die Welckerschen öfter, keinen solchen Bezug auf einen totalen Willen und keine Entscheidung haben, ja zum Theil (wovon wir später Beispiele erwägen werden) ganz eigentliche Neben- oder Theilhandlungen sind, wie solche niemals auf irgend einer Bühne für Dramen gegolten haben. Ich hatte ästhetische Grundsätze mit Vertrauen auf ihre Gültigkeit angewendet. Fand ich in einer Dramen-Gruppe von Euripides an den bestimmten Zügen der Ueberreste Gleichartigkeit der sittlichen Grundmotive in diesen Dramen und dabei in den besonderen Gestaltungen dieser Motive Umstellung, Abwandlung, Steigerung: so nannte ich das eine dichterische Verknüpfung. Fand ich als Inhalt eines ganzen Stückes von Sophokles die Bereitung eines gefährlichen Planes, oder die Entzweiung bedeutender Charaktere, oder einen großen Frevel, der noch straflos bleibt, so stand mir fest, daß das keine vereinzelten Dramen sein konnten, daß der Tragiker dort den Plan, hier die Entzweiung, hier den Frevel zum Austrag bringen mußte, und indem ich auch die Handlungen dieses Austrags als erkennbaren Inhalt anderer Stücke von ihm fand, war mir gewiß, daß Sophokles komponirte Dramen gegeben habe. Die Philologen sahen in diesen ästhetischen Axiomen blos meine subjektiven Geschmacksansichten. Daß ich ihre Anwendung forderte und das, was bei ihrer Anwendung nothwendig folgte, als bewiesen ansah, nannten sie anmaßende Sophistik. Meine Behandlung der Fragmente sei ganz willkürlich. Diesen letzteren Vorwurf hat die Zeit widerlegt. Denn es sind nach und nach der Fälle nicht wenige geworden, in welchen neuere Behandler der Bruchstücke griechischer und diesen paralleler römischer Tragödien (Bergk, Hartung, Ladewig, Ribbeck) meine Erklärung der darin enthaltenen Handlungszüge, und nicht die abweichende Welckers, ange-

nommen haben, obgleich dieselben sich auf die Dramen-Kompositionen, die ich dabei verfolgte, ihrerseits nicht einließen: Beweis genug, daß ich meinem Kompositionsbegriff keinen willkürlichen Einfluß auf die Deutung der einzelnen Ueberreste gestattet habe. Die Willkür lag aber jenen Richtern darin, daß ich die, wenn immerhin richtigerschlossenen Inhaltsmotive nach Maßgabe rein ästhetischer Gesichtspunkte für Spuren der Verknüpfung erklärte. Meine Gründe zu widerlegen, war ihnen erlassen. Es klang wahrscheinlich genug, wenn sie sagten, es sei Uebermuth, den Zusammenhang von Dramen beweisen zu wollen, die nur trümmerhaft erhalten sind.

Das Letztere ließ sich freilich nicht anwenden auf meine Nachweisung des Zusammenhangs der Oedipusdramen und Antigone, die ja vorliegen. Allein es war ungeheuchelt, daß die Philologen auch diese Nachweisung und das Gewicht, welches ich ihr beimaß, nur als eine Uebertreibung empfanden. Ein oberflächliches Zusammenstimmen dieser drei Stücke gaben sie zu, sei es, daß sie es als eine natürliche Folge der gegebenen gemeinschaftlichen Fabel ansahen, sei es, daß sie voraussetzten, der Dichter habe die spätergedichteten dieser Stücke insoweit mit Rücksicht auf die frühergedichteten abgefaßt, daß sie im Faktischen und in den Charakteren einander entsprächen, ohne jedoch sie mit einander verketten zu wollen, indem ja gleichwohl jedes für sich eine genügende Tragödie sei. Daß die Verbindung, wie ich erkannte, viel stärker ist, namentlich das mittlere Stück mit seinen pathetischen Vorausbestimmungen der Zerrüttung von Kreons, wie Oedipus' Familie, für sich allein bleibend jeder wahren Auflösung entbehrt, hatten sie wirklich nicht gemerkt. Meine Schwäche war auch hier, daß ich meine Richter nicht zwingen konnte, ästhetisches Gefühl zu haben. Wem das unmenschliche Wüthen des Oedipus auf Kolonos (wie den Philologen ausgesprochenermaßen) nur den Eindruck einer frommen Rechtfertigung macht, und die Wehklagen seiner Kinder, vor und nach seinem Hinabgang zu den Rachegöttinnen, über die Drangsal, die er ihnen vermacht hat, die Angst, mit der schließlich die Töchter zu den durch ihn verfluchten Söhnen eilen, nur sanfte Accorde seiner milden Verklärung sind, wer so geradezu die gewaltsamste Empörung sammt Donner und Hagel als weiche Befriedigung empfindet, dem mache du begreiflich, daß die fortwüthende Zerwürfniß ihre im Stück förmlich angezeigte Erschöpfung und Auflösung fordere, welche die Antigone darstellt. Du wirst, wie ich, zur Antwort erhalten, daß du ein Sinnverdreher seist und leichtsinnig die Zeugnisse für die getrennte Aufführung dieser Stücke mißachtest, die unverwerflich seien. Diese Versicherung meiner Richter von der Unverwerflichkeit dieser Zeugnisse war nicht ganz so auf-

richtig, wie die ihrer ästhetischen Unempfindlichkeit, desto mehr aber imposant für die Laien.

Diese Zeugnisse sind enthalten in griechischen Vorberichten zu den Abschriften der Tragödien, in Anmerkungen zu Dramen-Abschriften, kurzgefaßten Lebensbeschreibungen der Dichter, Lexikon-Artikeln. Sie stammen allesammt her aus Kommentaren zu den griechischen Dichtern, die in der römischen Kaiserzeit redigirt worden und in der Folge durch die Zeit und die Schulen-Verkümmerung immer mangelhafter an Vollständigkeit, Ordnung und Fassung und immer mehr mit ungründlichen und mißverständlichen Notizen und schlechten Erklärungen gemischt worden sind. Sie enthalten neben Daten aus der besten Quelle Traditionen aus leichtfertiger Literatur, neben guten Schulnoten ganz schwache und abgeschmackte. Unsere Literaturgeschichte der Griechen ruht größtentheils auf dieser Klasse von Zeugnissen, hat aber in keiner Partie Ordnung und Licht schaffen können ohne verschiedene Zeugnisse aus dieser Klasse zu berichtigen, andere ganz zu verwerfen. Das wußten meine Richter gar wohl. In den griechischen Vorberichten zu den Dramen sind Aufführungs-Angaben, welche die Form der ursprünglichen Aufzeichnung haben, wo das Jahr durch Nennung des Archon bestimmt ist, allerdings wichtig und glaubhaft. Aber eine solche findet sich weder im Vorbericht zum König Oedipus, noch zur Antigone. Die urkundliche Tradition fehlte also. Zum König Oedipus werden blos unterscheidende Titel dieses vom zweiten Oedipus angeführt, dabei so erklärt, daß sie nach dieser Erklärung keinesfalls die ursprünglichen sein können, und hier kommt bei der Erklärung des einen die Voraussetzung vor, daß der König Oedipus früher als der Oedipus auf Kolonos aufgeführt sei. Diese Voraussetzung ohne Citat der urkundlichen Aufführungsverzeichnung, die hier durchaus am Platze wäre, wie solche in Vorberichten zu andern Dramen angeführt werden, wo man sie hatte, bringt keine Bürgschaft der Wahrheit mit sich; sie erklärt sich leicht aus der verbreiteten Anekdote, welche den Oedipus auf Kolonos in die letzten Lebenstage des Sophokles setzte. Ganz ebenso bestimmt der Vorbericht zur Antigone die Aufführung dieser blos mittelbar, ohne urkundliches Datum und ohne Verbürgung, indem er nur eine Anekdote („Man erzählt —“) kurz erwähnt. Daß nun die Anekdoten in der griechischen Literaturtradition von allen Zeugnißarten die unzuverlässigsten seien, ist unter den Kritikern allgemein anerkannt. Der Vorbericht zum Oedipus auf Kolonos citirt nur die urkundliche Verzeichnnung der Aufführung dieser Tragödie nach des Dichters Tod durch den jüngeren Sophokles. Da die Erben der Tragiker Stücke, welche ihre Vorfahren aufgeführt, wieder geben durften, beweist diese Angabe Nichts gegen eine

frühere Aufführung durch Sophokles selbst. Diese hier nicht angegeben zu finden, kann nicht befremden, da ja jene beiden andern Vorberichte zeigen, daß das urkundliche Datum für des Sophokles' Aufführung dieser Oedipus-Komposition den Schreibern dieser Vorberichte fehlte. Nicht also sichere Zeugnisse liegen in diesem Fall vor, sondern Mangel an solchen und unsichere. Daß die Prozeß-Anekdote, mit welcher die Tradition von der Späterabfassung des Oedipus auf Kolonos zusammenhängt, wirklich nur eine Komödienfabel zur Grundlage habe, wie in meinem „Leben des Sophokles" ausführlich gezeigt ist, hat seitdem unter den Philologen mehr und mehr Platz gegriffen. Nur die skandalöse Doppelfamilie des Sophokles, deren die griechische Lebensbeschreibung des Dichters in unmittelbarem Zusammenhange mit der Prozeß-Erzählung „aus einem Drama" gedenkt, wollen sie sich noch nicht nehmen lassen. Ich habe dort von den Angaben über diese Doppelfamilie Zug um Zug belegt, daß sie termini der attischen Komödie sind. Es macht mich nicht irr, daß Bernhardy in seinem Grundriß der griech. Literatur diese Auflösung der Scholiastentradition in ein Komiker-Bild unkritisch nennt. In einer der griechischen Lebensbeschreibungen des Euripides wird der ganze Inhalt der Thesmophoriazusen von Aristophanes und die höchst burleske Rolle, die Aristophanes in dieser Komödie den Euripides spielen läßt, schlechthin als ein wirklicher Vorfall aus dem Leben des Euripides erzählt. Also, erwiesen, der ganz gleiche Irrthum in der ganz gleichen Quellenart. Unkritisch war somit meine These nicht, aber etwas ästhetischer Witz gehörte dazu, um in Angaben, deren Widersprüche in sich und mit guten Quellen ich bewies, die Komödie zu erkennen. Sie lag uns nicht vor Augen, wie im gleichartigen Fall mit Euripides, wo es dann „kritisch" ist, das Unwirkliche der Geschichte zuzugeben; es lag nur ihr auffallend zutreffender Name und in den Zügen der historisch-verdächtigen Familiengeschichte das erweislich Komödienhafte vor.

Wie sollte den Philologen behagen, daß ich mitten in ihre Lehrgegenstände eine Reihe Resultate hineinstellte, die sie nicht geahnt hatten und nun gar auch Dinge, die sie getrost als historische Thatsachen vortrugen, für blos poetische Stoffe erklärte. Sie schrieen, ich biete aller Methode Hohn. Nicht doch; ich hatte nur bei sorgfältigem Gebrauch der philologischen Mittel, eine Methode angewandt, die sie nicht kannten indem ich verlangte, daß ästhetische Gegenstände ästhetisch richtig gefaßt und beurtheilt werden sollten, daß man ihren Formbegriff nicht kurzhin nach Scholiastentradition bestimmen, sondern an ihnen selbst, wo sie ganz vorliegen, studieren und erweisen müsse und bei solcher Einsicht auch noch unter ihren Trümmern an Formstücken zu erkennen vermöge; wie dem

Architekten einige erhaltene Formen an Trümmerstücken hinreichen, Styl und Maße des Tempels zu erkennen. Sie schrieen, ich wolle durch Einbildungen die Geschichte umstoßen. Aber es waren mit nichten rein geschichtliche Zeugnisse, die ich auflöste; es waren späte, abgeschwächte Ueberbleibsel einer Literatur, die sich ursprünglich auf Herausgabe und Erklärung poetischer Stoffe bezogen hatte. Meine Richter hatten Notizen aus diesen abgeleiteten Quellen einfach, als historische, der kompilirten Literaturgeschichte ihrer Vorgänger entnommen, ohne sie in den Bestandtheilen, in welchen sie kontrolirt werden konnten, zu kontroliren. Was sie als Geschichte forterzählten, war im älteren Zeugniß ausdrücklich als Inhalt eines Drama's bezeichnet, welches, wie ich darthat, nur eine Komödie sein konnte; wie denn auch Süverns und Boeckhs Ansicht, es sei damit ursprünglich der Oedipus auf Kolonos gemeint gewesen, immer mehr die Anhänger verloren hat. Nicht meine Fiktion also, sondern die historischbezeugte eines alten Dichters setzte ich aus Kritik an die Stelle Dessen, was sie als baare Geschichte festhalten wollten.

Meine damaligen Richter, die zum Theil in langen Diatriben meine ganze Entdeckung möglichst heruntermachten, waren nicht geeignet, die Richter zu sein: dies macht das Vorstehende merklich; damit meine gegenwärtige Wiederaufnahme der Entdeckung nicht auf den alten Mißkredit von vornherein stoße. Sie konnten meine Richter nicht sein, weil die Gesetze, unter die meine und jede Auffassung von Dichtungen zuerst und zuletzt gehört, die ästhetischen, von ihnen (wie oben belegt) nicht anerkannt und sie nicht darin zu Hause waren. Sie konnten meine Richter nicht sein, weil sie Partei waren. Behielt ich Recht, so mußten sie in dem Gebiet, das in Rede stand, ihre bisherige Methodik für unzureichend erkennen, den Dilettantismus, mit welchem sie das eigentliche Wesen der Werke behandelten, gegen ein strengeres Forschen vertauschen und allgemeine und besondere Behauptungen, die sie seit Jahrzehnten vom Katheder wiederholten, als falsch zurücknehmen. Sie wehrten sich für ihre Hefte und für ihre Ruhe, für ihre Gewohnheit und für ihre Autorität, indem sie sich gegen meine Aufstellungen wehrten. Sie konnten nicht unbefangen urtheilen; sie untersuchten auch nicht die Akten, wie Richter, sondern thaten alles, um theils durch wortreiche Machtsprüche, theils durch einseitige Ausbeutung der scheinbarsten Einwände, sich meines gefährlichen Einbruchs in ihr Gehege ein für allemal zu entschlagen. Dies gelang ihnen zunächst völlig. Denn ich schwieg.

Schon hatte ich damals mancherlei zu meiner Vertheidigung gesammelt, als ich mich zu diesem schweigenden Dulden entschloß, aus folgenden Gründen. Meine Bücher lagen vor; wer sich für die Sache interes-

sirte, konnte nachsehen, ob die Rezensionen gerecht waren. Für Solche, welchen die Sache Nichts galt, hätt' ich doch verlorenes Spiel behalten gegen Gelehrte, die mit Recht berühmt waren. Mit diesen selbst war keine Verständigung möglich, da ihnen der Boden fremd war, auf dem ich stand. Ich hätte nur die Leidenschaft vermehrt. Von solchen gab es in demselben Zeitraum an langen Zeitschriftenfehden namhafter Philologen gegeneinander unerfreuliche Beispiele genug. Ich vertraute auf die Dauerhaftigkeit Dessen, was wahr ist.

So ist es gekommen, daß zwar mit der Zeit manches Einzelne von meinen damaligen Aufschlüssen in philologische Arbeiten übergegangen ist, aber die Hauptsache und die Methode durch das starke Interdikt der Autoritäten von der Schule ausgeschlossen blieb. In der griechischen Literaturgeschichte ist es mit den unzulänglichen ästhetischen Begriffen, den abstrakten Unterscheidungen des Styls der Tragiker, den Phrasen, welche die Idee und Einheit der Stücke ausdrücken sollen, wesentlich beim Alten geblieben; höchstens, daß hier und da eine oberflächliche Einmischung kunstphilosophischer Kategorieen die Unrichtigkeit und Undeutlichkeit vermehrt hat. In diesem Punkt — so sehr die Kenntniß der Alterthümer und die philologische Schrift- und Sprachgelehrsamkeit weiterschritt — blieb die Beschränkung der Schule dieselbe. Darum ist die Komposition des Sophokles noch heute nicht verstanden.

Der „König Oedipus" kann nicht in seiner ganzen Planmäßigkeit, die „Antigone" nicht im vollen Sinngehalt ihrer Wirkung, und „Oedipus auf Kolonos" gar nicht gewürdigt werden, wenn man nicht ihre Verbindung zu einem Ganzen erkennt. „Elektra" und „Aias" können eben so wenig ästhetisch befriedigend erklärt werden, ohne die Ergänzung durch Folgedramen.

Ganz im Widerspruch hiermit, ist nach der gangbaren Meinung der Philologen die Verbindung mehrerer Dramen zu einem Ganzen dem Sophokles fremd, ja die Handbücher der Literaturgeschichte bezeichnen es gerade als den wesentlichen Fortschritt des Sophokles in der Ausbildung der attischen Tragik, daß er nicht mehr wie sein Vorgänger Aeschylos die Entwicklung einer Fabel auf eine Gruppe von Dramen vertheilt, sondern die einzelne Tragödie als ein selbstständiges Ganze in sich abgeschlossen habe.

Diese herrschende Meinung ist nicht auf gründliche Erwägung der Kunstform des Sophokles, so weit sie uns vorliegt, sondern auf äußere Zeugnisse gestützt: einmal auf die obenberührten Angaben, nach welchen die drei Stücke der Oedipus-Komposition in getrennten Zeitpunkten einzeln wären aufgeführt worden, sodann auf eine Stelle im Lexikon des

Suidas. Von der letzteren Stelle wird nachher ausführlich gehandelt werden.

Ueber die Oedipus-Komposition verweise ich auf die Verdeutschung und Erklärung ihrer drei Stücke, die ich in den letztvergangenen Jahren herausgegeben [1]).

In dieser Uebersetzung machen in jedem der Stücke Anmerkungen aufmerksam auf die Stellen, wo Verbindungsfäden hervortreten, die sich vorwärts oder rückwärts auf Momente der beiden andern Stücke beziehen. Außerdem zeigen die Einleitungen zum zweiten und dritten Stück, daß die herkömmliche Formel, in welcher man die selbstständige Umgrenzung der „Antigone" darzuthun meint, unfähig ist, die Form eines Kunstwerks zu bestimmen, die Idee aber, welche die gangbare Erklärung dem Oedipus auf Kolonos giebt, von der Darstellung des Sophokles widerlegt wird. Ebendaselbst wird die konkrete Komposition entwickelt, wie sie in Schuldverkettung und Charakterwiderspruch, in ursachlichen und pathetischen Motiven durch die drei Handlungen hingeht und im Opfer der Antigone sich mächtig erschütternd versöhnt. Diese Einleitungen ziehen auch jene Angaben, welche die Aufführung der Stücke trennen, nach ihrem historischen Werth oder Unwerth in Betracht. Sie zeigen die Unzuverlässigkeit der Anekdoten, die zu Grunde liegen. Sie bestimmen die wahre Aufführungszeit aus dem Inhalt der Stücke selbst. Den „König Oedipus" setzt man allgemein in die Anfangszeit des peloponnesischen Krieges nach den Andeutungen, die er selbst giebt. Daß der Oedipus auf Kolonos in keine andere Zeit gesetzt werden könne, hab' ich in der Einleitung zu demselben mit Gründen dargethan, die ich getrost dem Urtheil jedes gewiegten Historikers unterwerfe. Und die Einleitung zur Antigone führt aus, wie die gefährliche Zeitlage und düstere Zeitstimmung, die in ihr sehr kenntlich ausgedrückt ist, die bestimmten politischen Urtheile und bittern Anspielungen darin, sich den Spuren derselben Zeitnoth und Zeitverstimmung in den beiden andern Dramen genau zusammentreffend anschließen. So spricht die merkliche politische Anwendung und spezifische Zeitfärbung, welche den drei Tragödien gemeinsam ist, eben so stark für die Gleichzeitigkeit ihrer Entstehung und Aufführung als der innere Zusammenhang der Gedichte im Prozeß der tragischen Motive. Gegen dies Zeugniß der Gedichte selbst können jene Angaben nichts gelten, die der authentischen Form ermangeln.

---

[1]) Stuttgart. Hoffmann: Griechische und römische Klassiker: Oedipus 1856. Oedipus auf Kolonos 1857. Antigone 1858.

Obschon ich in diesen Einleitungen den Beweisversuch, den ich zuerst in meinem „Leben des Sophokles“ verfolgte, berichtigt und verstärkt habe, rechne ich nicht auf raschen Erfolg; weil hier die Ueberzeugung aus zerlegten Vorstellungen nur durch ausdauernde Frische der Zusammenfassung gewonnen wird. Dagegen hat das alte, verfestigte Vorurtheil ein einfaches, kurzes, leichtfaßliches Argument, das mit einem Schritt und einem Schlag die ganze Sache abzumachen scheint. Bei Suidas steht im Artikel „Sophokles“: „Er brachte es auf, Drama gegen Drama in Wettkampf zu führen, nicht Tetralogie“ [2]).

2. Irrigkeit der Angabe von Abstellung der Tetralogie.

Diogenes von Laerte (3, 56) giebt als Erklärung des Ausdrucks „tragische Tetralogie“ (Vierhandlung): „Die Tragiker wettkämpften mit vier Dramen, wovon das vierte ein Satyrspiel war.“ Dem Dichter Jon, einem Zeitgenossen des Sophokles, schreibt Plutarch (Perikl. 5) die Ansicht zu, „die Tugend müsse, wie die Aufführung eines Tragikers, immer auch ihren satyresken Theil haben.“ Die alten Erklärer der Dichter bezeichnen als eine Tetralogie des Aeschylos seine Oresteia, bestehend aus Agamemnon, Choephoren, Eumeniden und dem Satyrspiel Proteus, von welchem letzteren absehend sie sich auch des Ausdrucks Trilogie (Dreihandlung) für die Oresteia bedienten, womit sie die drei Tragödien, zu welchen das Satyrstück nur ein heiteres Nachspiel machte, als ein engeres Ganze zusammenfaßten (Schol. Aristoph. Frösche 1155). Ausdrücklich als Tetralogie wird auch die Lykurgia des Aeschylos bezeichnet, enthaltend die drei Tragödien: Edonen, Bassariden, Jünglinge, und das Satyrspiel Lykurgos (Schol. Aristoph. Thesmoph. 142).

Diese Vierzahl von Stücken, die ein Tragiker in den Wettkampf zu stellen hatte, war also gegebener Brauch, und sie muß gesetzlich gewesen sein. Denn die attischen Schauspiele waren Bestandtheil eines heiligen Staatsfestes (Demosth. Orat. 4. p. 50).

Die Abtheilungen der athenischen Bürgerschaft hatten reihum die tragischen Chöre zu stellen, irgend ein Vermögender aus einer solchen Abtheilung die Kosten für Einübung und Ausstattung des Chors seiner Abtheilungsgenossen zu bestreiten. Ob ein Dichter einen Chor zugewiesen bekomme, der sein Werk aufführe, hatte der Archon zu bestimmen. Schauspieler und Flötenspieler wurden ihm zugeloſt, falls nicht ein schon bewährter Schauspieler in Verbindung mit dem Dichter stand. Auch die

---

[2]) καὶ αὐτὸς ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν.

Preisrichter wurden vorgängig durch eine geheime Abstimmung derjenigen Mitglieder des Gemeinderaths, die aus den diesmal chorstellenden Bürgerabtheilungen waren, gewählt und auf Loosszettel geschrieben. Am Ende der Aufführungen zog der Archon aus der Urne, in der diese Loosszettel versiegelt lagen, fünf Zettel heraus und die Verkündigung der fünf Namen darauf machte nun erst die Richter bekannt, die, sofort vereidigt, zu entscheiden hatten, welchem Dichter der Kranz und Preis des Sieges zukomme. Auch die Schauspieler erhielten Preise, die sie als Wettkämpfer übereinander davontrugen. Endlich konnten in einer Volksversammlung nach dem Feste alle diejenigen, welche die eine oder andere der Verrichtungen bei dem geheiligten Spiele als Chorgeber, Dichter, Ausführende oder Richter gehabt, wenn sie dabei sich anstößig benommen, beklagt werden [3]).

Es ist klar, daß bei einem so durchaus geregelten Wettstreit auch die Zahl der gegeneinander kämpfenden Dramen zum voraus bestimmt und für jeden Dichter die gleiche sein mußte, wie jeder die gleiche Chorzahl und gleich beschränkte Zahl der Schauspieler hatte.

Nach der Nachricht bei Suidas hätte demnach Sophokles, sei es im Anfang seiner Laufbahn, sei es in der Mitte derselben, ein Gesetz eingebracht und durchgesetzt, künftig solle jeder Dichter nur ein Einzeldrama zum Wettkampf bringen dürfen.

Dies ist gleich als eine Minderung des Festmittels befremdlich, zumal in dieser Zeit steigender Staatsmacht und blühender Kunstentwicklung.

Vergleichen wir die Ausdehnung eines sophokleischen Drama's mit einem aus einer Tetralogie von Aeschylos, so ist sie keinerwegs um so viel größer, daß ein solches Drama an Umfang und Inhaltsfülle einer Tetralogie des Aeschylos gleichgelten könnte, sondern nach dem Durchschnittsergebniß solcher Vergleichungen ist die Tragödie des Sophokles höchstens anderthalbmal so groß als das einzelne Drama einer Tetralogie von Aeschylos. Da nun zum Wettkampfe drei Tragiker pflegten zugelassen zu werden, die an den Vormittagen dreier Festtage hintereinander ihre Stücke aufführten (Sauppe a. a. O. S. 16 ff.) und zwar ursprünglich jedenfalls jeder eine Tetralogie, so war das Maas ihrer Festvorstellungen gleich zwölf Dramen von der Form der äschylischen und wäre nach der sophokleischen Einrichtung beinahe auf den dritten Theil heruntergesetzt worden.

---

[3]) Geppert, Die altgriech. Bühne, Leipzig 1843. Sauppe, Ueber die Wahl der Richter in den Wettkämpfen an den Dionysien, in den Verhandl. der K. S. Gesellschaft der Wissensch. zu Leipzig vom 17. Februar 1855.

Wollte man dies durch die Annahme ausgleichen, daß, um dieselbe Zeit auszufüllen, nun etwa dreimal mehr Dichter zum Wettkampf zugelassen worden, also im Ganzen neun, so erscheint dies als eine nach ihrer Möglichkeit zweifelhafte, nach ihren Bedingungen unbequeme Vermehrung. Denn es fragt sich 1) Konnten die Athener darauf rechnen, Jahr um Jahr immer eine solche Anzahl bereiter Tragiker zu haben, daß man, um ihrer neun zu einem Feste zu stellen, nicht jeden, der sich meldete, annehmen mußte, sondern die Wahl von neun aus der Zahl der Meldungen immer eine Ehre blieb? 2) War es nicht eine zu große Zumuthung an den Archon, der doch noch andere Geschäfte hatte, beim Herannahen des Schauspielfestes gegen zwanzig oder über dreißig tragische Gedichte Verschiedener zu prüfen, um die neun begünstigten Tragiker aus noch einmal oder noch zweimal so vielen herauszuwählen? 3) War es nicht gleichfalls zu viel, daß nun, nach den Grundbestimmungen des Wettkampfs, anstatt drei Bürgerabtheilungen ihrer neun (und derselben waren ja im Ganzen nur zehn) Chöre und den Kostengeber ihres Chors zu stellen hatten und der Ehrgeiz von neun Zehnteln der Bürgerschaft bei jedem dieser Wettkämpfe betheiligt war? 4) Mußten nicht auch die Richter und die Preise der Dichter und Schauspieler vermehrt werden? Und wenn nicht, war es nicht viel schwieriger, daß die fünf Richter, nachdem sie an drei Vormittagen neun Tragödien angeschaut, richtig übereinkamen, welche von den neun die beste, welche die zweitbeste, welcher unter den 27 Schauspielern der preiswürdigste sei? Die Annahme hat also in sich gar nichts Empfehlendes. Sie ist aber auch äußerlich grundlos.

Denn immer lesen wir nur von drei wettkämpfenden Tragikern, niemals wird eine vierte Stelle im tragischen Wettkampf erwähnt[4]).

Es bleibt also dabei, die Einrichtung, die jene Nachricht bei Suidas dem Sophokles beilegt, wäre nur die beträchtliche Verminderung des Festspiels gewesen, daß nun die drei Dichter statt mit je vier Dramen mit je einem wetteiferten und der Umfang des ganzen Festspiels zu dem bisherigen sich wie $4^1/_2$ zu 12 verhielt. Nur so kann innerhalb der überlieferten Festordnung die Angabe gefaßt werden und so — ist sie historisch falsch.

Die Tetralogie war nicht abgeschafft in Sophokles Zeit.

Im 29sten Jahr nach seinem ersten Auftritt siegte Sophokles über Euripides und dieser erhielt die zweite Stelle, ward also einem dritten Mitbewerber vorgezogen, und in diesen Wettkampf kam Euripides mit vier

4) Sauppe a. O. Vgl. auch Suid. in „Nikomachos Athenaios"; Vitruv L. VII. Praefat.; Corp. Inscr. I. nr. 1845.

Dramen, die uns genannt werden (Vorbericht zur Alkestis in der vatikan. Handschrift). Es versteht sich, daß auch der Sieger Sophokles und der dritte Dichter mit vier Dramen konkurrirten.

Im 37sten Jahre der Laufbahn des Sophokles erhielt er gegen den Sohn des Aeschylos, Euphorion, die zweite, Euripides die dritte Stelle, und wieder werden uns die vier Dramen, mit welchen Euripides hier unterlag, angeführt (Vorbericht zu Medeia), so daß hiernach Sophokles auch damals im Tetralogieen-Wettkampfe stand.

Um dieselbe Zeit gab ein andrer Tragiker aus des Aeschylos Familie, sein Neffe Philokles, eine Pandionis, die ausdrücklich als Tetralogie bezeichnet wird (Schol. Aristoph. Vögel 282.).

Im 53sten Jahr der Laufbahn des Sophokles bekam in einem tragischen Wettstreit Xenokles (aus der Familie und Schule des Karkinos) den Preis und Euripides die zweite Stelle. Sowohl von Xenokles als von Euripides werden uns dabei die vier Stücke angegeben, mit welchen sie sich aneinander maßen (Aelian. V. Hist. 2, 8).

Zehn, eilf Jahre später, kurz nach dem Tode des Sophokles, machte der jüngere Euripides mit Gedichten des älteren eine Aufführung, deren drei Tragödien sich angeführt finden (Schol. Frösche 67). Also war es bis über des Sophokles Leben hinaus mit nichten der Fall, daß mit einzelnen Tragödien gegen einzelne gekämpft wurde.

In demselben Jahre sodann, in welchem Aristophanes seine „Störche“ gab, führte ein Tragiker Melétos eine Oedipodeia auf (Gaisford Lectt. Plat. p. 170), wo schon die Form des Titels, wie Oresteia, Lykurgia, die tetralogische Komposition bezeichnet. Es kann dies mehre Jahre nach Sophokles Tod gewesen sein. Jedenfalls behauptete sich die Einrichtung ferner, da noch von dem Jüngling Platon erzählt wird (Aelian. V. Hist. 2, 30), „er legte sich auf tragische Dichtung und arbeitete wirklich eine Tetralogie aus.“ Und so nöthigen klare Daten, den tragischen Wettkampf zu Athen mit Tetralogien als festbestehenden Gebrauch anzuerkennen, so lange diese Kunstgattung blühte.

3. Unstatthaftigkeit vermittelnder Auslegungen der Angabe.

Der Widerspruch des Zeugnisses bei Suidas mit Thatsachen, sobald es nach seinem Wortsinne gefaßt wird, führte auf ein Verstehen in uneigentlichem Sinne. Es sei damit gesagt, daß Sophokles den Dramen, die Aeschylos verknüpft zum Ganzen gab, zwar eben so viele entgegengesetzt, die aber nicht unter sich verbunden, sondern jedes für sich ein Ganzes gewesen[5]).

---

[5]) Welcker, Die Aeschyl. Trilog. S. 510. Die griech. Tragöd. I. S. 83.

Hiergegen ist erinnert worden, daß das in den Worten des Suidas nicht liegen könne. Sie lassen sich nur nehmen, entweder: „Sophokles brachte es auf, daß ein Drama gegen das andere wettkämpfe, nicht aber eine Tetralogie gegen eine Tetralogie,“ oder: „Sophokles führte den Wettkampf der Dichter Drama gegen Drama, nicht aber mit Tetralogien ein;“ was beides den gleichen Sinn giebt, daß das einzelne Drama gegen das einzelne abgewogen ward und siegte, nicht mehr vier gegen vier[6]).

Diese nicht zu verkennende Meinung des Zeugnisses hat nun aber K. Fr. Hermann (Jahrb. f. w. Krit. 1843. Bd. 2. S. 834 f.) mit dem unleugbaren Fortbestande der Vier-Dramen-Aufführung des einzelnen Dichters doch zu vereinigen gesucht mittelst unterscheidender Deutung. Wohl habe jeder Tragiker immer im Ganzen vier Stücke gegeben, aber nach der Bestimmung, die Sophokles eingeführt, sie nur einzeln den einzelnen Dramen seiner Mitbewerber entgegensetzen dürfen, nicht wie früher hintereinander abspielen, sondern es seien die Dramen der kämpfenden Dichter abwechselnd auf die Bühne gekommen. Diese Hilfe kann aber auch nicht gelten.

Eine solche Bestimmung konnte nur dann Sinn und Zweck haben, wenn die Dramen, welche die Dichter genöthigt wurden einzeln gegeneinander zu setzen, auch einzeln übereinander siegten, jeder Dichter also viermal sich mit den andern maß. Ward im Gegentheil seine Leistung im Ganzen abgewogen gegen die Leistungen der Andern im Ganzen: welchen Verstand konnte es haben, die zur Vergleichung kommenden Massen zertheilt durcheinander zu flechten? Es mußte verwirrend wirken. Machte jedoch jedes der vier Stücke jedes Dichters seinen Sonderwettkampf mit den einzelnen, die ihm zur Seite traten, dann war freilich die Abwechselung der Dichtung Stück um Stück nöthig und zweckmäßig; aber dann mußte in einer Fest-Aufführung jeder Tragiker hinsichtlich des Sieges viermal die drei verschiedenen Möglichkeiten der ersten, zweiten, letzten Stelle haben. Er konnte als glänzendster Sieger viermal die erste Stelle erhalten, als unglücklichster Wettkämpfer viermal die letzte; er konnte dreimal als der Erste und einmal als der Zweite oder aber Letzte bezeichnet werden; er konnte zweimal der Erste und dabei zweimal der Zweite, wo nicht der Zweite einmal und einmal der Dritte werden; und wenn ihm die erste Stelle nur für ein Stück zuerkannt wurde, konnte er am selben Fest dreimal der Zweite oder aber dreimal der Dritte,

6) C. Fr. Hermann, Quaest. Oedip. p. 38. Boeckh, Ind. lect. hib. 18⁴¹/₄₂. p. 8. sequ.

wie außerdem der Zweite zweimal und einmal der Dritte, oder einmal der Zweite und der Dritte zweimal werden u. s. w.

Zu dieser möglichen Vervielfachung des Sieges und Kombination ungleicher Erfolge desselben Dichters im selben Wettkampfe stimmt es nun keineswegs, daß wir in den erhaltenen Angaben über bestimmte tragische Wettkämpfe die Nennung der vier gegebenen Stücke eines Tragikers immer nur mit der einfachen Erwähnung des Sieges oder der zweiten oder dritten Stelle, die er erhalten, verbunden finden. Mit den vier Dramen, unter welchen die Alkestis war, hat Euripides, lesen wir, die zweite Stelle bekommen, mit den vieren, zu welchen die Medeia gehörte, ist er der Dritte geblieben, und Xenokles hat seinen Sieg mit vier Stücken, mit vieren gleichzeitig Euripides die zweite Stelle erworben.

Man müßte, wenn die Stücke einzeln beurtheilt wurden, erwarten, von jedem Stück besonders bemerkt zu finden, welche Stelle der Dichter mit diesem erhalten. Will man aber sagen, der Sieger und der Zweite seien nach Vergleichung der summirten Einzelerfolge bestimmt worden, so widerspricht dem die Natur der Sache. Denn bei solchem Summiren konnte es ganz wohl kommen, daß zwei der drei wettkämpfenden Tragiker einander ganz gleichstanden, wenn jeder derselben die erste Stelle mit nur einem Stück, mit zweien aber die zweite und einem die dritte Stelle oder jeder der beiden die dritte zweimal und die zweite einmal erhalten hatte. Dann waren diese Dichter zwar beide überwunden von Demjenigen, dem die erste Stelle zweimal zugesprochen war, unter sich aber standen sie ganz im Gleichgewicht, und es konnte also kein Zweiter in der Rangordnung bezeichnet werden. Nun treffen wir aber nicht nur wiederholt diese Anordnung: Der Sieger, der Zweite, der Dritte; sondern sie war Brauch. Der Dritte war der ganz Besiegte, der Zweite ebenso Sieger über ihn, wie Besiegter des Ersten; nur darum konnte Karystios von Sophokles rühmen, daß er „zwanzigmal Sieger und außerdem oft der Zweite geworden, nie aber der Dritte“[7].

Diese Kategorie eines zweiten Vorzuges hätte die Festnorm nicht aufstellen und festhalten können, wofern man von Sophokles eine Einrichtung angenommen gehabt, bei welcher solche Unterscheidung eines Zweiten und Dritten oft unmöglich werden mußte. Folglich hatte diese Einrichtung nicht statt. Die Tetralogieen wurden gegeneinander abgeurtheilt, nicht Drama gegen Drama; und hierbei wäre die, nach Hermanns Erklärung, von Sophokles aufgebrachte Zertheilung der Tetralogieen, um die Stücke der drei Tragiker durcheinanderlaufen zu lassen, zwecklos, ja

---

7) Sauppe a. O. S. 17. Vgl. Suidas *v.* *Νικόμαχος Ἀθην.* Tzetzes Chiliad. V. 179. Boeckh, C. J. I. 2759.

zweckwidrig gewesen. Diese Widersinnigkeit erhellt noch weit stärker bei Berücksichtigung der Kunstform der Tragödien.

Hätte Sophokles durchgesetzt, daß die Dichter beim Aufführen Drama gegen Drama mit einander abwechseln mußten, so hätte er durchgesetzt, daß jede Art kunstmäßiger Verknüpfung der vier Stücke eines Tragikers mußte aufgegeben werden. Denn wer wird seine Stücke auf eine gegenseitige Ergänzung nach Vorgang, Bedeutung, Wirkung entwerfen und ausführen, wenn ihm bei der Vorstellung jedes vom andern durch zwei fremde getrennt und das so entstellte Ganze auf drei Tage vertheilt ward? Als Sophokles bereits zehn Jahre thätiger Tragiker war, führte Aeschylos seine Oresteia auf, deren Dramen nach Fabel und Bedeutung eine Entwickelung darstellen; nach Aeschylos wurden seine Dichtungen von den Erben neben den sophokleischen aufgeführt (s. Aristoph. Acharn. V. 10. Vorber. zu Medeia), gewiß also verbundene Drama in der Weise des Aeschylos, die Erben setzten selbst diese Kompositionsweise fort, wie das Beispiel der tetralogischen Pandionis des Philokles beweist: wer wird dem Sophokles und den Athenern die Barbarei aufbürden, daß sie solche verknüpfte Dichtungen durch das Gesetz der abwechselnden Aufführung zersprengt und wirkungslos gemacht hätten? wer den Dichtern die Thorheit, unter solchen Bedingungen sich noch mit Kompositionen dieser Form in die Schranken zu stellen? Umgekehrt: daß Fabel-Tetralogieen immer noch in Sophokles Zeit gegeben wurden und noch nach seinem Tode die tragische Oedipodie des Meletos reicht hin zur Widerlegung dieser gemuthmaßten Zertheilung der tetralogischen Aufführung.

Auch in dieser Auslegung also ist die Nachricht bei Suidas unverträglich mit der verbürgten Einrichtung und Geschichte der attischen Tragik und kann nur als irrig bezeichnet werden. Denn gleich unzweifelhaft ist schließlich die

4. Unhaltbarkeit einer beschränkenden Auslegung der Angabe.

Boeckh ((Ind. lect. hib. 18⁴¹/₄₂); der anerkennt, daß bei Suidas von der Einführung eines Wettkampfs derart die Rede sei, daß jeder Dichter schlechthin nur ein Drama gegeben, nimmt an, die überlieferten tetralogischen Aufführungen aus der Zeit des Sophokles hätten alle an den großen Dionysien, dem städtischen Hauptfeste stattgefunden. Daß aber am Lenäenfeste, welches im Monat vor den großen Dionysien demselben Gott und ebenfalls mit dramatischen Wettkämpfen gefeiert wurde, einzelne Tragödien mit einzelnen wetteiferten, glaubt er durch ein Beispiel darthun zu können. Platon sagt nämlich im Symposion (p. 173 A):

„Als Agathon mit seiner ersten Tragödie den Sieg erhielt ...“ und Athenäos sagt (p. 217a), dieser Sieg sei dem Agathon unter dem Archon Euphemos, Olympiade 90, 4 am Lenäenfeste zu Theil geworden. Also wären im 52sten Jahr der Tragikerthätigkeit des Sophokles an den Lenäen nur einzelne Tragödien zum Kampfe gekommen, und könnte sich die Neuerung des Sophokles, die bei Suidas behauptet werden will, auf die Wettspiele dieses Festes beschränkt haben. Denn freilich gleich aus dem nächsten Jahr haben wir jene tetralogischen Aufführungen im Wettstreit von Xenokles und Euripides. Diese können indeß als Vorstellungen am großen Fest gedacht werden, auf welches dieser Fortschritt des Sophokles in der tragischen Kunst keinen Einfluß gehabt; wie es von der tetralogischen Aufführung des jüngern Euripides ausdrücklich bemerkt ist, daß sie an den städtischen Dionysien geschehen. Bei allen übrigen auf uns gekommenen Angaben von Wettkämpfen mit vier Dramen fehlt die Erwähnung, an welchem Feste sie stattgehabt. Boeckhs Auskunft ist demnach scheinbar genug; allein weder die Worterklärung, noch die Sachangabe, worauf sie ruht, ist richtig.

Mit dem griechischen Wort Tragodia wird gar nicht unmittelbar die Tragödie als Werk und einzelnes Stück, sondern die Leistung bezeichnet, und zwar nach ihrem ursprünglichen Charakter, wo sie bloßer Chorgesang war, das tragische Singen. So wie Kitharodia und Aulodia an sich nicht ein bestimmtes Lied zur Kithara, einen einzelnen Gesang zur Flöte, sondern eben nur das Singen zu diesen Instrumenten bezeichnet, gleichviel ob einer eine einfache Ode, einen mehrtheiligen Hymnus, oder verschiedene Lieder vortrage, so Tragodia das tragische Singen, tragische Aufführen, ganz abgesehen von den Sätzen und Stücken, die es in sich begreifen mag. Die angezogene Stelle bei Platon sagt also: „Agathon hat mit seinem ersten tragischen Spiele gesiegt,“ und schließt keineswegs aus, daß dieses tragische Spiel aus vier Dramen bestanden[8]).

Auch das von Boeckh hervorgehobene Fest, an welchem diese Aufführung stattgefunden habe, beruht freilich auf einem Zeugniß, eben wie die Annahme von der Neuerung des Sophokles auf ein Zeugniß, das

---

[8]) So sagt die Parische Marmorchronik Epoche 50 von dem ersten Sieg des Aeschylos und Ep. 56 vom ersten des Sophokles: „er siegte mit Tragodia;“ wo beidemal die Aufführung tetralogisch war; da Aeschylos diese Kunstform hatte und Sophokles bei dem ersten Auftritt und Siege, in welchem er (Plutarch Kimon 8.) dem Aeschylos gegenüberstand, auf keinen Fall schon die Neuerung gemacht haben kann, die man ihm nach Suidas beilegen will. Daß in diesen Stellen der Chronik und dieser Redensart überhaupt das Wort Tragodia nur, wie Boeckh will, die Gattung bedeute, in welcher der Dichter gesiegt, ist nicht ausschließlich richtig, sondern es werden die Dra-

bei Suidas, baut. Aber so wenig das Letztere sich historisch bewährt, so wenig dies Zeugniß des Athenäos, daß Agathons erster Sieg an den Lenäen gewesen.

Hierüber schreibt mir mein Freund Sauppe: „Sokrates sagt zu Agathon im Symposion (175 E): „„Deine Weisheit ist hellleuchtend und in starker Zunahme; wie sie ja in dieser Deiner Jugend sich schon in so strahlendem Licht vorgestern vor dreißigtausend Hellenen gezeigt hat““ —. „Dies ist der stehende Ausdruck für den vollen Besuch des Theaters zu Athen (Leake Top. v. Ath. S. 311 ff. Sauppe in Act. soc. gr. 2. p. 425. W. Dindorf z. Aesch. Prom. 94). Dann steht da: „vor so viel Hellenen.“ An den Lenäen aber waren keine andern Griechen zugegen, blos die Athener. Aristoph. Acharn. 504: „Wir sind — ganz unter uns nur; 's ist ja heut Lenäenfest.“ Platon würde gesagt haben: „Vor sämmtlichen Mitbürgern.“ Erst im Monat nach den Lenäen, erst mit dem März ging das Meer auf und strömten die Griechen überallher nach Athen (und erweiterten an den großen Dionysien im Märzanfang den Zuhörerkreis, welchem dort Aristophanes den engeren der Lenäen entgegensetzt). Attischer Bürger und Metöken würden schwerlich „Dreißigtausend“ dem Theater gestellt werden können, auch nicht annähernd. Also die „Dreißigtausend Hellenen“ weisen mit Sicherheit auf die städtischen Dionysien. Dagegen spricht auch nicht p. 223 B: „wie denn die Nächte damals lang waren;“ obgleich Welcker (Gr. Trag. 3. S. 951. Anm. 2.) und Geppert (Altgr. Bühne S. 191) dies auf den Spätherbst deuten. Anfang März sind die Nächte auch lang, so gut als im Spätjahr. Zum März paßt bei weitem besser, was dann über Sokrates Verweilen den ganzen Tag über im Lykeion gesagt wird. Das Jahr des ersten Sieges von Agathon wissen wir nicht: Athenäos raffte irgend einen seiner Siege, den die Didaskalien anführten, auf. Daß aber Agathon diesen ersten Sieg an den großen Dionysien davontrug, läßt Platons Ausdruck nicht zweifelhaft.“

Nach Boeckhs eigener Beschränkung der Einzeldramen-Wettkämpfe auf die Lenäen, muß er also dieser Aufführung des Agathon am größern

---

men selbst, mit welchen einer siegt, ebenso im Dativ mit dem Zeitwort Siegen verbunden, und Tragodia drückt nicht nur das in abstracto aus, worunter die Dramen dem Begriff nach gehören, sondern in concreto die ganze Thätigkeit ihres Darstellers, die wirkliche Leistung, durch die gesiegt worden. Ebenso faßt die häufige griechische Umschreibung für „Tragödien-Dichter“ oder „Schauspieler“: „der da Tragodia gedichtet, Tragodia geschrieben, Tragodia gespielt hat,“ in diesem Accusativ der Einzahl die Mehrzahl der Leistungen, die Tragödien zusammen, die dieser Dichter verfaßt, dieser Schauspieler gespielt hat.

Feste vier Dramen zugestehen. Damit verliert er das einzige Beispiel für den Einzelstückwettstreit an den Lenäen [9]) und fällt für die bei Suidas behauptete Neuerung des Sophokles der einzige vermeintliche Nachweis dahin. Diese Behauptung steht bei Suidas ganz uneingeschränkt; was erhalten ist von der attischen Theaterchronik ergibt nur das Gegentheil dieser Behauptung; Bestätigung keine, nicht einmal eine beschränkte.

5. Die Angabe ist ein Autoschediasma.

Aus der Geschichte also nicht, sondern aus dem Kopf eines Grammatikers rührt diese Angabe her, dem sie dieselbe verarmte Ueberlieferung nahe legte, die auch unsern Gelehrten imponirt hat. Er fand in Scholien, wie auch wir sie noch lesen, die Tetralogieen des Vorgängers von Sophokles erwähnt, aber zu keiner Tragödie des Sophokles eine ähnliche Bemerkung, daß sie in Verbindung mit andern gegeben worden, und so schloß er einfach, Sophokles habe die Sitte der Einzeltragödien aufgebracht.

Nicht anders haben unsere Alterthumskenner aus der Notiz im handschriftlichen Vorbericht zum Philoktetes, daß und wann Sophokles mit diesem Drama gesiegt, den Schluß gezogen, er habe den Sieg mit diesem allein gewonnen, weil sonst die mitaufgeführten genannt sein müßten. Aber der Vorbericht zum Prometheus des Aeschylos enthält ebensowenig die geringste Andeutung, daß das Drama einer Komposition angehöre, und doch bestätigt dies eine kleine gerettete Scholien-Zeile zu V. 510: „Im folgenden Drama wird er der Fesseln erledigt." Zu den Schutzflehenden, zu den Sieben des Aeschylos hatten wir keine Note über Nebenstücke, fanden jedoch zu den Schutzflehenden Welckers Verknüpfung der Aegypter und Danaiden mit ihnen einleuchtend, für die Sieben das nachträgliche äußere Zeugniß, das aus einer florentinischen Handschrift erst vor zehn Jahren gezogen wurde, daß dieselben mit zwei andern Tragödien und einem Satyrspiel in einer tetralogischen Aufführung gegeben worden, mit welcher er siegte. Der gleiche Fall war mit des Euripides Alkestis. Der verbreitete alte Vorbericht sagte Nichts; aber der einer

---

[9]) Zwar beruft sich Boeckh (a. O. p. 11) auch noch auf den Lenäen-Sieg des Tyrannen Dionysios (Diod. 15, 71. 74) mit seiner Lösung Hektors (Tzetz. Chili. 5, 178 ff.). Aber unter eben dieser Ueberschrift Hektors Lösung erzählt als einen Auszug tragischer Fabel Hygin 106 den Zwist Agamemnons und Achills, den Tod des Patroklos und des Hektor Tod und Lösung, zum Beweise, daß die ganze Tragödiengruppe, von der die Lösung Hektors nach Fabel, Sinn und Wirkung nur das Ende ist, Hektors Lösung betitelt worden ist.

vatikanischen Handschrift, nur zehn Jahre früher als jener im florentinischen Aeschylos entdeckt, bezeichnete die Alkestis als das vierte Drama einer Aufführung, mit welcher Euripides die zweite Stelle im Wettstreit mit dem Sieger Sophokles erhalten. Nichts liegt auch im Argument zu des Euripides Troerinnen vor, als eine magere Inhaltsangabe. Blos Aelians Anführung nennt uns die zwei vorausgehenden Tragödien und das nachspielende Satyrstück, mit welchen verknüpft die Troerinnen gegeben wurden, so wie die Tetralogie des Xenokles, die über diese Euripideische den Preis gewann. Sind also erhaltene Stücke des Aeschylos und des Euripides Bestandtheile von Tetralogieen gewesen, ohne daß handschriftliche Vorberichte und Scholien dessen gedenken, so kann das Schweigen der Letztern bei den Abschriften sophokleischer Tragödien mit nichten deren Einzelaufführung beweisen. Daß hingegen zur Alkestis nächst ihrer tetralogischen Aufführung durch Euripides der Sieg des Sophokles in demselben Wettkampf überliefert, zu Medeia nächst ihrer tetralogischen Aufführung durch Euripides des Sophokles zweiter Preis in demselben Wettkampf überliefert ist, beweist, daß er ebenfalls tetralogisch kämpfte. Und da bei andern Tragikern seiner Zeit und vor und nach ihm urkundlich das Aufführungs-Maas ebendieses, die ganze Weise des Wettstreits aber eine gesetzlich normirte war, so können wir nur schließen, daß Sophokles immer für tetralogische Aufführung gedichtet. Findet sich hiervon keine Nachricht mehr in den durch Zeitraub und Schulbeschränkung verkürzten handschriftlichen Noten zu dem geringen Ueberrest seiner Werke, so berechtigt dies nicht im geringsten zum Zweifel an der Thatsache, wohl aber dazu, eine aus diesem Nachrichtmangel begreifliche falsche Vorstellung, die sich zuerst bei einem Lexikographen des eilften Jahrhunderts n. Chr. findet, für eine Kombination aus Wissen und Nichtwissen, für das Autoschediasma eines beschränkten Grammatikers zu erklären.

6. Entstehung der falschen Vorstellung aus dem Schicksal der griechischen Tragiker-Literatur.

An der Allgemeinheit des Gebrauches tetralogischer Aufführung bei den attischen Tragikern darf uns nicht irre machen, daß wir in Citaten weit öfter einzelne Tragödientitel als Tetralogieentitel finden. Für viele Citate ist dies natürlich und gefordert, da die einzelnen Tragödien einer Tetralogie ihre besondern Titel hatten und die Anführung unter diesem engern Titel, wo sie auf etwas Besonderes oder Einzelnes aus dieser Tragödie ging, die genaue und eigentliche war. Sodann sind Gesammttitel nur für solche Tetralogieen bekannt, die zusammen einen Fabelkreis ausfüllten. Es hindert auch bei diesen Nichts, daß sie oft einen einfachen

Namen gehabt, der von dem einer besondern Tragödie nicht zu unterscheiden war. Die „Lykurgia" des Aeschylos wird durch diese Namensform als Komposition bezeichnet; ihre Tragödien sind nach den Chören benannt; von dem tragischen Helden derselben hat seinen besondern Namen nur das angeschlossene Satyrspiel Lykurgos. Indessen wird von dem berühmten alexandrinischen Grammatiker Aristarch eine Schrift angeführt: „Erklärung zum Lykurgos des Aeschylos"[10]). Da diese weit wahrscheinlicher dem Ganzen als blos dem kleinen Schlußstück galt, haben wir den einfachen Namen Lykurgos ebensowohl für die ganze Tetralogie. Für die Prometheus-Komposition des Aeschylos ist kein zusammenfassender Titel überliefert, wohl aber für die einelnen Stücke derselben der Name Prometheus, jedesmal mit einem besondern Prädikat für das besondere Stück: gar wohl mag das Ganze einfach Prometheus geheißen haben. Zum Aias des Sophokles sagt der Vorbericht, man überschreibe ihn „Aias Geißelschwinger," Dikäarchos gebe ihm die Ueberschrift „Aias' Tod," in den Aufführungsverzeichnissen aber heiße er einfach „Aias." Der Vorbericht zum Oedipus des Sophokles sagt: „gemeinhin werde derselbe witzig „König" Oedipus überschrieben, weil er aus allen Gedichten des Sophokles hervorrage, trotzdem er von Philokles besiegt worden, wie Dikäarch angebe." Hiernach scheint es, dieser unterscheidende Titel rührte, wie jener „Aias Tod" von Dikäarchos her, und wenigstens läßt ihn diese Erklärung nicht von Sophokles selbst herleiten. „Etliche — fährt der Vorbericht fort — überschreiben ihn „der Frühere" wegen der Zeiten der Aufführung und weil seine Handlung der Handlung des Oedipus in Kolonos vorhergeht," folglich war auch dies nicht der Titel, den Sophokles ihm gegeben. Denn — die angebliche getrennte Zeit der Aufführungen vorausgesetzt —: welcher Dichter wird ein Drama aus dem Grunde, weil er 24 Jahre später ein zweites von gleichem Namen dichtet, mit der Bezeichnung des Früheren geben, sei es als Prophet seiner späten Altersthätigkeit, sei es mit Rücksicht auf den bloßen Vorsatz, die Handlung fortzusetzen? — Sind also diese unterscheidenden Titelformen nachmals gemacht, so wird nur „Oedipus" der alte Titel für das Ganze der beiden Oedipe und der Antigone gewesen sein, welches zum tragischen Mittelpunkt den Erbfluch des Oedipus hat und von erkennbar gleichzeitiger Entstehung ist. Dieser einfache Gesammttitel Oedipus ist um so wahrscheinlicher, weil sich in der Folgezeit an die Notiz von der (Wieder-) Aufführung des Oedipus auf Kolonos durch den Enkel der Irrthum geknüpft hat, das letztere Stück sei das späteste von Sophokles gewesen,

---

[10]) Schol. Theokrit. 10, 8: Ἀρίσταρχος ἐν ὑπομνήματι Λυκούργου Αἰσχύλου.

ungeachtet sich von der Oedipusaufführung des Sophokles selbst die Angabe erhalten hatte, aus der man ja entnahm, daß er damit dem Philoktet unterlegen war. Nannte aber diese Angabe nur schlechtweg den „Oedipus," so konnte man sie irrig auf den König Oedipus allein beziehen und diesen den früheren betiteln. In der Natur der Sache liegt es, daß mehrfach solche Gleichheit und Verwechslung von Gesammttiteln und Sondertiteln vorkommen konnte.

In den Fröschen des Aristophanes (1021) beruft sich Aeschylos auf sein Drama „Die Sieben vor Theben" und dann (1026) auf seine Aufführung der „Perser," und ein Scholion bemerkt dazu: die „Perser" sind früher gegeben als die „Sieben." Aus dieser Anführungsweise würden, da wir beide als einzelne Tragödien überkommen haben, die Gelehrten schließen, sie seien nur als solche gedichtet und aufgeführt worden, hätten wir nicht in handschriftlichen Vorberichten für das eine sowohl als andere die Nennung der Dramen, mit welchen sie in tetralogischem Zusammenhang gedichtet und aufgeführt worden.

Bei den Tetralogieen, die nicht durch Fabelzusammenhang verknüpft waren, ist ein gemeinsamer Titel weder zu irgend einem der im Gedächtniß erhaltenen Beispiele überliefert, noch vorauszusetzen nöthig. Rücksichtlich der Handlung mußte hier jedenfalls die einzelne Tragödie sich für sich schließen und bot einer Berufung auf sie um so weniger Anlaß, die mit ihr zusammen aufgeführten Stücke mitzuerwähnen. Solche Tragödien konnten ihrer Natur nach leicht und selbst solche einer Fabeltrilogie konnten, je nach der Größe ihrer Sonderwirkung, wohl auch für sich betrachtet, für sich herausgegeben, beliebt und verbreitet werden. Hatte sich die Nachricht von dem Siege der Tetralogie erhalten, in welcher eine solche beliebte Tragödie zuerst aufgeführt worden, so ist es nicht befremdlich, daß Zeit und Sieg bei ihren Abschriften angemerkt wurden ohne Hinzufügung der einst in der siegreichen Aufführung mitbegriffenen Stücke.

So sind Angaben, wie daß „Euripides mit seinem Hippolytos unter dem Archon Epameinon der Erste gewesen, Iophon der Zweite, Ion der Dritte," wie daß „Sophokles mit seinem Philoktet unter dem Archon Glaukippos der Erste gewesen," eben blos verkürzte Ueberbleibsel aus den alten Aufführungsverzeichnungen. Ueber Wen Sophokles mit dem Philoktet die erste Stelle davongetragen, wird hier nicht gesagt, obgleich sich versteht, daß er zwei Andere überwand. Dort zum Hippolyt werden zwar Diese, die zwei von Euripides Besiegten, mit Namen genannt, nicht aber ihre Dramen, mit welchen sie nachstanden, angegeben. So wenig beim Philoktet der siegende Sophokles darum ohne Gegenwettkämpfer

oder beim Hippolyt die von Euripides besiegten Dichter darum ohne Stücke waren, weil die Namen dieser und jener in dem einen und dem andern Vorbericht nicht stehen, so wenig waren Philoktet oder Hippolyt bei der Aufführung deswegen ohne Nebenstücke, weil auch von diesen die Vorbemerkungen schweigen. Eine solche

7. Vereinzlung der Tragödien und der Nachrichten darüber

mußte in der Fortpflanzung der Literatur nothwendig eintreten.

Ausreichend und lückenlos sind die ursprünglichen Didaskalien, die inschriftlichen Aufführungsverzeichnisse nicht gewesen; sonst hätten nicht die älteren Gelehrten nacheinander und gegeneinander darüber geschrieben, und man hätte nicht für einzelne didaskalische Angaben einzelne Gewährsmänner, wie Aristoteles, Dikäarch u. a. citirt, wenn eine vollständig zusammengebrachte Abschrift der Urkunden selbst vorgelegen hätte und nicht im Gegentheil ein Kallimachos seine Literatur-Daten-Tafel, seinen Pinax, und Nachfolgende ihre Verbesserungsversuche des Letzteren aus verschiedenen mittelbaren Quellen und aus Schlüssen nach Möglichkeit zu ergänzen genöthigt gewesen wären.

Auch die attischen Manuskripte der Tragiker, die in die Bibliothek zu Alexandreia übergingen, waren nicht vollständig und nicht durchgängig kritisch gesichert. Sonst hätten sich nicht differirende Zahlangaben über die Summe ihrer Stücke erhalten, wären nicht (n. d. handschrift. Leb. des Aesch.) fünf Dramen des Aeschylos zweifelhaften Ursprungs oder Inhalts genannt worden, hätte nicht Eratosthenes (Schol. Frösche 1028) eine Ueberarbeitung der „Perser," die Aeschylos gemacht haben möge, vermuthet, wäre keine Unsicherheit darüber möglich gewesen, ob der Rhesos (s. d. handschriftl. Vorber.) von Euripides oder aus der Schule des Sophokles, ob der Peirithoos (Athenä. XI. p. 496 b) von Kritias oder Euripides sei. Wenn Aristophanes von Byzanz zur Nennung des Satyrspiels der Medeia-Didaskalie angemerkt hat: „Ist nicht erhalten," so dürfte die Bemerkung im handschriftlichen Leben des Euripides, daß er 92 Stücke geschrieben, erhalten aber nur einige siebzig seien, gleichfalls bereits von alter Hand herrühren. Und wenn der Aristarcheer Didymos mißfällige Verse im Euripides (Schol. Med. 355, 379 u. a.) für Schauspieler-Zuthaten aus inneren Gründen erklärt, statt sich für ihre Unechtheit auf das Tragiker-Manuskript des attischen Staates, die Grundlage der alexandrinischen Textbehandlung, einfach zu berufen, muß auch dieses Manuskript nicht unbestritten trefflich gewesen sein. (Vgl. auch Schol. Aristoph. Fr. 704. 1302 [1280]. 1385 [1357]).

So genau und umfassend war die urkundliche Ueberlieferung nicht, um all die Hunderte von Tragödien nach den Verbindungen bei ihrer ursprünglichen Aufführung zusammenzustellen.

So gewiß diese Zusammenstellung bei manchen derselben handschriftlich gegeben, bei manchen sicher zu erkennen und zu erneuen war, so gewiß war nicht möglich, sie allgemein durchzuführen.

Die Tragiker selbst hatten manchmal Stücke, die sie schon aufgeführt, überarbeitet und wieder zum Wettkampf gebracht (Vorbericht z. Hippolyt. Schol. Frösch. 1447. 1026), sie also mit andern Stücken als bei der ersten Aufführung zusammengestellt. Ohne Zweifel machten auch die Söhne und Erben bei ihren Wiederaufführungen der alten Tragödien mehr als einmal neue Kombinationen und veränderte Gruppen (Didaskalie des Aristias im Florenzer Codex des Aeschylos.) Die Schauspieler sodann, als sie selbstständig die Festbühnen der Städte und Könige bedienten, banden sich bei den berühmten Tragödien, die sie in ihre Vorstellungen verwendeten, gewiß nicht an die ursprünglichen Gruppen und gaben eine Antigone, eine Elektra um der Rollen willen neben irgend welchen andern ihrer Virtuosität dienlichen Stücken. (Einl. in m. Uebers. der Antigone S. 70. Anm. 27 und S. 74. Vgl. auch Plutarch de glor. Ath. c. 8.) Auf diesem ganzen Wege mußten verschiedenartige Einlegungen einer und derselben Tragödie in Didaskalien, Handschriften und Umschriften und zugleich die Gewöhnung entstehen und zunehmen, über die Gruppirung der Dramen als manichfaltig wandelbar wegzusehen und die Tragödien vereinzelt aufzufassen und festzuhalten. Als im zweiten und dritten Jahrhundert nach Sophokles Tod die Gesammtwerke der Dichter für die großen Bibliotheken zusammengebracht und allmälig gesichtet, geordnet, kritisch behandelt wurden, waren weder alle Tragödien so, wie sie in den ursprünglichen Tetralogieen gestanden, unverändert aufbehalten, noch alle stattgefundenen Tetralogieen für die Erinnerung bewahrt. Die 113 Stücke des Sophokles, die Aristophanes von Byzanz als echt aus Hundert und dreißigen schied, alle nach Tetralogieen ordnen zu wollen, würde mehrfachen Schwierigkeiten und streitigen Ansichten unterlegen haben. Schon von Anfang hatte sich wohl für die Zusammenstellung des Gesammtwerkes als das Läßlichste und dem Bibliothekgebrauch Dienlichste die alphabetische Ordnung nach den Anfangsbuchstaben der Dramentitel, empfohlen; wie sich für Aeschylos ein solches alphabetisches Dramen-Verzeichniß, das die zusammengehörigen auseinanderstreut, bis in unsere Handschriften erhalten hat; und wie im Vorbericht zum Aias des Sophokles vier Dramen von ihm, als dem troischen

Fabelkreis, wie der Aias, angehörig, in alphabetischer Ordnung angeführt werden.

Diese Art von Sammlung und Anordnung ließ also die Tragödien rücksichtlich ihrer dramatischen Gruppen vereinzelt. Gleichwohl bewahrten die Alexandriner das Gedächtniß der ursprünglichen Tetralogieen, so weit sie es hatten, in ihren Didaskalienbüchern und Erklärungschriften, aus welchen solche Angaben, zum Theil mit Nennung dieser berühmten Literaturlehrer, in unsere verkürzten Dramatiker-Scholien geflossen sind. Auch daß sie Ausgaben einzelner Tetralogieen machten, läßt der Commentar des Aristarch zum Lykurgos des Aeschylos und mittelbar der Umstand schließen, daß von den nur sieben auf uns gekommenen Tragödien des Aeschylos doch drei die einer Tetralogie sind. Allein der Literaturschatz im Ganzen, den diese Gelehrten zu umfassen und wissenschaftlich zu behandeln und sich für diese Behandlung die ganze Methodik erst zu bilden hatten, war ungeheuer, und gegen die Größe dieser Aufgabe war die Blüthezeit dieser Schule zu kurz, als daß ihre Arbeiten überall hätten zum Abschluß gelangen können. Gewiß mußte auch in dem einen reichen Zweige der Tragikerliteratur ihre Kritik und Hermeneutik vieles ungelöst und unausgearbeitet lassen.

Unter den römischen Kaisern wurden die griechischen Tragiker und die Ueberlieferungen von ihrer Kunst nach einseitig praktischen, rhetorischen, grammatischen, sophistischen Zwecken umgewürfelt, hin- und hergezogen, zerpflückt. Stofflich war noch viel Vorrath und vielerlei Wissen davon erhalten, aber auseinandergestreut und immer weniger nach den wahren Begriffen zusammengefaßt. Wie wenig die Kenntniß der Tragikerwerke, nicht bei der Menge der Gebildeten, sondern bei den Gelehrten selbst, eine übersichtliche und vertraute war, zeigen schon vom zweiten Jahrhundert nach Christus an durch die folgenden hindurch die in gnostischem und christlichem Sinne gefälschten und dem Aeschylos, Sophokles, Euripides zugeschriebenen Stellen, welche die nach der Weise ihrer Zeit recht literaturgelehrten Apologeten und Kirchenlehrer Justinus Martyr, Clemens, Euseb, Theodoret für echt nehmen und geben und hintereinander immer wieder als Beweismittel zuversichtlich brauchen und ihren byzantinischen Nachfolgern vermachen konnten. Unter Zeitrichtungen, die dem Verständniß der alten Kunst entfremden mußten und unter Zuständen der Gelehrten, die ihre Büchernutzung und Wissenserwerbung von Zufällen abhängig machten, mußten sich endlich im einzelnen Bearbeiter dergleichen Auffassungen, in welchen sich Gelehrtheit und Unwissenheit vereinigen, Autoschediasmen, wie das vorliegende bei Suidas erzeugen. Es enthält noch ein Wissen von der Tetralogie, als der alten Form des tragischen Wettkampfs der

Griechen, kennt aber die Tragödie des Sophokles schlechthin nur als einzelne, und folgert arglos, daß er jene alte Form abgestellt.

8. Das Autoschediasma ist von später Entstehung.

In einem Ueberblick, der die wesentlichsten Fortschritte hervorheben will, mit welchen die Tragödie zu ihrer Reife gekommen, giebt von diesen Fortschritten die aristotelische Poetik (4, 13) dem Sophokles die Einführung des dritten Schauspielers und der perspektivischen Scenendekoration. Verhielte es sich richtig mit dem Fortschritt, den unsere Gelehrten, gestützt auf Suidas, dem Sophokles geben, daß er die tragische Totalität, die Aeschylos auf drei Stücke vertheilt, in einem abgeschlossen, so wäre dies viel nöthiger zu bemerken gewesen, als die Ausbildung der Dekoration. Wir lesen ferner bei Diogenes von Laerte (3, 56) in einer Stelle, deren Absicht gleichfalls ist, die Hauptveränderungen, in welchen die tragische Kunst sich entwickelte, herzuzählen: „Vor Alters war es in der Tragödie der Chor allein, der die Darstellung machte, hernach führte Thespis einen Schauspieler ein, der den Chor ablöste, dann Aeschylos den zweiten, Sophokles den dritten, wodurch die Tragödie ihre Vollendung erhielt." Also auch hier Nichts von der Zusammenziehung der tragischen Wirkung in die Grenzen eines Stücks. Noch der Rhetor Themistius aus dem vierten Jahrhundert nach Christus deutet (Or. 26 p. 316 D.), indem er für den stufenweisen Gang jeder Ausbildung die der Tragödie zum Beispiele nimmt, blos auf eben jene Steigerung im Anwenden der Schauspieler hin. Es findet sich eben so wenig eine Spur von dieser Neuerung des Sophokles, die den modernen Darstellern der griechischen Literatur so wichtig ist, in jenem „Leben des Sophokles," welches mit Handschriften seiner Stücke sich erhalten hat. Dasselbe ist aus vorzüglichen Quellen abgeleitet, das beweist die Form einzelner Daten darin; und daß es für seine Angaben zweimal den Aristoxenos von Tarent, und außer Neanthes, Hieronymos, Satyros, den Aristophanes von Byzanz, den Pergamener Karystios, den Kallimacheer Istros (diesen sechsmal) anführt. Es liegt ihm also die Tradition aus der besten alten Gelehrtenschule zu Grund. Da heißt es nun von unserm Dichter: „Er neuerte viel in den Aufführungen, erstlich stellte er ab, daß der Dichter selbst (wie das alte Sitte war) den Schauspieler machte; weil er eine schwache Stimme hatte; dann hob er die Chorsängerzahl von 12 auf 15, und brachte den dritten Schauspieler auf ... nach Satyros führte er auch den gebogenen Stab ein und nach Istros die weißen Schuhe der Schauspieler und Choreuten." Die Nennung der letzteren geringfügigen Beiträge des Dichters zum Theaterapparat, und wiederum am Ende der

ganzen Notiz der Nachtrag aus Aristoxenos, daß Sophokles die phrygische Musik in der Weise der Dithyramben zuerst in die tragischen Gesänge eingeführt, zeigt hinlänglich, daß der Zusammensteller sich angelegen sein ließ, gerade was Sophokles geändert und aufgebracht, so viel er dessen bemerkt fand, beizubringen. Wäre es nun Thatsache gewesen, daß Sophokles die Einrichtung eines Wettkampfs von Einzeltragödien an einem der Dionysosfeste oder für die drei herkömmlichen Tragödien der Aufführung jedes tragischen Dichters die Aenderung aufgebracht, daß sie nicht, wie jene des Aeschylos, zusammen eine Dichtung, sondern drei verschiedene darstellten, so konnte eine solche Neuerung, ungleich bedeutender in sich, und einen ungleich größeren Einfluß auf die öffentlichen Beschlüsse voraussetzend, als alle die angeführten, unmöglich verschwiegen und übergangen sein in den vielen Schriften alter Schule über das attische Theater, über die Dichter-Geschichte, über die Festsitten, die Tragödien-Mythen, über die Tragiker, über Sophokles und mußte an zu vielen Orten erwähnt sein, um dem Abfasser dieser Lebensnotiz aus alter Schultradition nicht bei einem der Vorgänger aufzustoßen, die selbst einer Tonart, die Sophokles eingeführt, einer Art Schuhe, eines Stabes nicht vergessen hatten. Die Ueberlieferung einer so erheblichen Sache müßte sich hier, müßte sich in einem jener Ueberblicke über die Entwicklungsfolge der attischen Tragödie vorfinden; sie konnte nicht in einem so gänzlich verdeckten Canal fortfließen, um für uns zuerst und allein bei Suidas zum Vorschein zu kommen. Auch von dieser Seite ist also die Angabe bei Suidas verdächtig, keine Ueberlieferung zu sein, sondern eine späte falsche Vorstellung. Der Lexikograph selbst wird sie freilich nicht gemacht haben; er trug nur zusammen. Soll sie aber, obschon die Ueberlieferung von fortwährender Tetralogieenaufführung in und über Sophokles' Zeit hinaus ihr so entschieden widerspricht, doch in irgend einer Weise gelten, weil sie bei Suidas steht, so bedarf es der Voraussetzung, Suidas habe nur gute alte Quellen, keine trüben aus später und verkommener Schule vor sich gehabt. Als ob er nicht eben so wohl schlechte Scholien als gute aufgenommen hätte! Lesen wir doch bei ihm in dem Artikel T e t r a l o g i e in der Stelle aus Diogenes von Laerte die falsche Erklärung aus der Vierzahl angeblicher Aufführungs-Feste, diese Erklärung, die anerkanntermaßen in Diogenes eine eingeschobene schlechte Randglosse und in sich eben auch nichts anderes als das Autoschediasma eines Halbgelehrten ist. Wenn bei Suidas der Tragiker Phrynichos E r f i n d e r des (trochäischen) Tetrameters, der Komiker Aristophanes Erfinder des (iambischkatalektischen) und (anapästischkatalektischen) Oktameters, der Tragiker Aeschylos Bruder des Seehelden Ameinias, der Tragiker

Karkinos Verfasser eines Drama's „Die Mäuse" genannt wird — was sind diese und so viele ähnliche Notizen des Lexikographen als schwache Deutungen und irrige Kombinationen epigonischer Scholiasten, die er abschrieb? — Autorität eben so wenig als Geschichte und Ueberlieferung stützen den Irrthum von der Abschaffung der Tetralogie durch Sophokles. Dieser anderthalb Jahrtausende nach Sophokles zuerst gefundene Irrthum ist die einzige Grundlage von der Annahme der Philologen, Sophokles habe die Tragödien, die zu einer Bewerbung gehörten, von einander unabhängig gemacht. Diese, wie wir oben sahen, nur gewaltsame Auslegung der Worte bei Suidas ist in sich eben so unhistorisch. Denn

9. der ganze Begriff unserer Gelehrten von der Tetralogie steht im Widerspruch mit der alten Ueberlieferung.

Da die Notizen von tragischer Tetralogie überhaupt und von bestimmten Tetralogieen sich in unserem Trümmerhaufen klassischer Literatur blos in wenigen wortkargen und zerstreuten Sätzen erhalten hatten, wovon etliche wichtige erst in neuerer Zeit entdeckt wurden, waren sie von den Philologen meist nur beiher aufgefaßt und unmerklich bereits in einseitiger Weise ausgebildet, als sie dieselben näher anzuwenden begannen. Genelli (Theater zu Athen S. 20ff.) stellte die Ansicht auf, „nur Aeschylos habe das höchste Ziel der attischen Tragödie darin erfaßt und beständig verfolgt, daß er von den vier aufzuführenden Stücken die drei Tragödien in Bezug aufeinander gestellt, als so viel Akte derselben dramatischen Verkettung, um auch in dieser Hinsicht die größte Vollständigkeit und Einheit zu gewinnen. Die Aufgabe der vier Stücke sei Tetralogie genannt worden, die drei Tragödien insofern sie zusammen ein Ganzes bildeten, Trilogie. Gleich der nächste Nachfolger des Aeschylos habe die Idee der Trilogie wieder verlassen." Wesentlich dieselbe Vorstellung herrscht bei dem ausgezeichneten Gelehrten, der sich zuerst am ausführlichsten bestrebte, die trilogische Komposition des Aeschylos gelten zu machen. Auch Welcker betrachtet Trilogie als alten technischen Namen für die Kompositions-Einheit (Die aesch. Tril. S. 500), während der Name Tetralogie erst unter den Gelehrten zum Gebrauche der didaskalischen Verzeichnisse aufgekommen sein möchte, wenigstens erst seitdem die tragischen Dichter drei ganz verschiedene Tragödien statt einer Trilogie mit einem Satyrspiel zusammen aufführten (daselbst S. 502). Er empfiehlt (S. 505) den Ausdruck Tetralogie für die Zusammenstellung verschiedenartiger Stücke, den Trilogie nur von den aeschylischen Tragödien zu gebrauchen. Denn er nimmt ebenfalls an, Aeschylos habe

die Trilogie aufgebracht, Sophokles aufgegeben (Das. S. 497 f. 508 f.). Dieselbe Ansicht ist festgehalten in dem Werk: „Die griechischen Tragödien“ (I. S. 27. 83 u. m.).

Nichts von dem allen beruht auf alten Zeugnissen.

Keine Quellenschrift sagt, daß Aeschylos die Trilogie erfunden; eben so wenig, als irgendwo steht, er habe die Tetralogie aufgebracht. Niemand berichtet, daß Sophokles anstatt der Trilogie drei unzusammenhängende Tragödien eingeführt. Selbst die falsche Angabe bei Suidas läßt ihn nicht drei selbstständige Tragödien, sondern einen Wettkampf von einzelnen Dramen an die Stelle nicht der Trilogie, sondern der Tetralogie setzen. Nirgend giebt ein Alter die Genelli-Welcker'sche Unterscheidung von Trilogie und Tetralogie an die Hand. Das Scholion zu Aristophanes Fröschen 1155 sagt: „In den Aufführungsverzeichnissen steht die Oresteia als die Tetralogie Agamemnon, Choephoren, Eumeniden, Satyrspiel Proteus. Aristarch und Apollonios nennen sie Trilogie, abgesehen vom Satyrspiel.“ Es versteht sich, daß man in jeder Tetralogie die drei Tragödien, wegen der Gleichartigkeit ihrer organischen Darstellungsmittel, als Ganzes im engern Sinn betrachten konnte; wogegen das Satyrspiel, wegen seiner Variation des tragischen Styls und seines burlesken Bestandtheils immer ein unterscheidbares Koda blieb, auch wenn es der Handlung oder dem Sinne der Tragödien sich merklich anschloß. Sprach man nun von den drei Tragödien als einem Ganzen, so nannte man's Trilogie. Sagte man aber, das Satyrspiel mitbegreifend, Tetralogie, so bezeichnete man damit völlig in derselben Weise die vier Stücke als ein Ganzes. Nur das Zahlwort ist verschieden in den beiden Ausdrücken, das Gegenstandswort Logos (Redehandlung) und die Form der Verbindung in ein Wort ist beidemal dieselbe, und diese Zusammenziehung des Zahlworts mit dem Gegenstandswort in eines drückt immer nur das aus, daß sie zusammengehören, nie das Gegentheil. Wie man mit Tri-Lophia drei Büschel bezeichnet, die ein Ganzes bilden, so mit Tetra-Podia, Tetra-Oria, Tetra-Komia vier wesentlich verbundene Füße, ein Gespann aus Vieren, vier Dörfer insofern sie ein Ganzes machen. Tetralogie kann eben sowenig eine Vierheit nicht zusammengehöriger Logoi ausdrücken als Trilogie eine nur zufällige Dreiheit. Da nun zu den tragischen Aufführungen immer vier Stücke gehörten, so kommt gerade zur Bezeichnung des Zusammenhangs attischer Dramen der Ausdruck Trilogie weiter nicht, aber der Tetralogie mehrfach vor. Gleichwie die Oresteia werden Lykurgia und Pandionis Tetralogieen genannt, um auszudrücken, daß ihre vier Dramen ein poetisches Ganze bildeten; wie dies Letztere bei denjenigen dieser Beispiele,

deren einzelne Dramen uns angegeben werden, auch objektiv vorliegt. Denn bei der Oresteia und bei der Lykurgia führen nicht nur die Tragödien eine und dieselbe Fabel aus, sondern auch die Satyrspiele beider schließen mit ihrer Fabel und deren Anwendung sich jener der Tragödien an. Von dem Satyrspiel der Oresteia, dem Proteus, beweisen dies die Bruchstücke und ihre Beziehung auf bestimmte Motive der voraufgegangenen Tragödien [10]); bei der Lykurgia bestätigt dasselbe schon der Name ihres Satyrspiels „Lykurgos," nicht minder die Fragmente. Auch in der Didaskalie der Sieben vor Theben von Aeschylos ist das Satyrspiel Sphinx aus einem und demselben Fabelkreise mit den drei Tragödien. Und wie jene speciellen Gesammtnamen für Tragödiengruppen keineswegs von Aeschylos allein, sondern eine Lykurgia auch von Polyphradmon, die Pandionis von Philokles, die Oedipodie von Melétos vorkommen, so wird auch der Gattungsname Tetralogie für tragische Kompositionen mit nichten auf Aeschylos beschränkt, sondern schlechthin für die Aufführungsweise der alten tragischen Bühne gebraucht. Noch von Platon wird (s. oben) die ernstliche Absicht, als Tragiker aufzutreten, so ausgedrückt: „Er arbeitete wirklich eine Tetralogie." Und ganz allgemein sagt Diogenes (3, 56) von den attischen Tragikern überhaupt, „sie wettkämpften mit vier Dramen, wovon das vierte ein Satyrspiel war, und die vier Dramen wurden Tetralogie genannt." Daß es aber zweierlei Tetralogieen gegeben, nämlich neben solchen, deren Dramen unter sich verbunden waren, andere, deren Stücke unter sich in keinem Zusammenhang gestanden, das steht nirgends geschrieben, als bei den modernen Gelehrten. Ein altes Zeugniß für die zusammenhanglose Tetralogie existirt nicht.

Aber — wendet man mir ein — es werden uns doch von etlichen Aufführungen des Euripides und von einer des Xenokles die einzelnen Dramen genannt, und die haben lauter verschiedene Fabeln. Hier sind also Tetralogieen ohne Zusammenhang. Und warum sollte nicht schon Sophokles damit den Anfang gemacht haben und die Angabe bei Suidas eben dieses, wenn auch in halbmißverständlichem Ausdruck enthalten? —

Dies ist die herrschende Ansicht unter den Philologen. Sie ruht, da nicht einmal die Stelle des Suidas (wie genugsam gezeigt) dieses aussagt, auf keinem Zeugniß, aber auf zwei willkürlichen Voraussetzungen.

Die erste dieser Voraussetzungen ist, daß Dramen, die nicht ihrer Fabel nach zusammenhängen, überhaupt nicht in Bezug aufeinander stehen, keine poetische Gruppe machen können, die andere, daß solche

---

11) Schöll, Beiträge zur Kenntn. d. trag. P. d. Gr. S. 14 f.

Gruppen von Dramen, die keinen Fabelzusammenhang hatten, Sophokles zuerst gemacht. Das Letztere — um bei diesem anzufangen — ist historisch falsch.

Vier Jahre vor dem ersten Auftritt des Sophokles führte Aeschylos (s. d. Vorbericht zu Aesch. Persern) die Tragödien Phineus, Perser, Glaukos und ein Satyrspiel Prometheus auf, Dramen von ganz getrennten Fabel- und Handlungskreisen. Ein Jahr nach dem ersten Auftritt des Sophokles gab Aristias, der Sohn des alten Tragikers Pratinas, zusammen mit einer Tragödie, von deren Titel unsere handschriftliche Notiz nur die Spur des letzten Buchstabens hat, eine mit dem Titel Perseus und eine dritte Tantalos, nebst einem Satyrspiel seines Vaters „die Ringer“ [12]). Perseus und Tantalos sind in der Fabel von einander getrennt, so daß auch die verwischte erste Tragödie kein Fabel-Ganzes mit ihnen gebildet haben kann. Also war Sophokles noch nicht aufgetreten, als Aeschylos — und war kaum aufgetreten, als Aristias bereits Tetralogieen gaben, die keinen epischen Zusammenhang hatten. Die Einführung solcher der Fabel nach nicht verketteter Dramen-Gruppen kann somit nicht dem Sophokles zugeschrieben werden.

Schon von Aristias wird wohl Niemand wahrscheinlich finden, daß er die genannte Dramen-Gruppe ohne gemeinsame Fabel als Nachahmer einer Neuerung von Sophokles verfaßt habe, da Sophokles erst vor einem Jahre seinen Anfang als Tragiker gemacht hatte, Aristias aber älter und Sohn und Berufserbe eines berühmten Tragikers war, dessen Styl er um so wahrscheinlicher fortsetzte, als er in derselben Didaskalie das Satyrspiel unmittelbar von ihm nahm. Das fünf Jahr ältere Beispiel von Aeschylos hebt aber jeden Zweifel.

Von dieser Perserdidaskalie des Aeschylos hat Welcker wahrscheinlich gemacht, daß sie einen ideellen Zusammenhang hatte. Das lassen wir noch bei Seite. Was man vermuthen kann, davon nachher. Jetzt haben wir es mit den objektiven Zeugnissen zu thun. Man stützt die Annahme von unzusammenhängenden Tetralogieen seit Sophokles darauf, daß von seinen Zeitgenossen Tetralogieen, die nicht eine Fabel ausführen, angegeben sind. Dies ist, wie bei jener des Aristias aus Sophokles' Anfangszeit, auch bei der Perserdidaskalie des Aeschylos vier Jahre vor Sophokles' Anfang entschieden der Fall. Das Datiren dieser Form von Sophokles her widerspricht also der Ueberlieferung.

---

[12]) Aeschyl. Cod. Medic. plut. 37, 9 Fol. 169.

Es ist auch kein Grund vorhanden zu der Annahme, Aeschylos habe blos dies einemal eine Dramengruppe ohne Fabeleinheit verfaßt. Eine Aussage, daß er meistens Fabeltetralogieen gedichtet, liegt keineswegs vor. Wir haben blos die Ueberlieferung von vier solchen. Die andern sind Konjekturen. Sie haben keine weitere äußere Grundlage, als daß Titel, die auf successive Parthieen einer epischen Fabel können bezogen werden, sich aus dem alphabetischen Verzeichniß der äschylischen Dramen herausgreifen und die wenigen Bruchstücke sich solchen Voraussetzungen aneignen lassen. Nachdem Welcker auf solchem Wege (die Perserdidaskalie ohne gemeinsame Fabel, und die bezeugten Fabeltetralogieen abgerechnet) 16 äschylische Dramengruppen von je einer Fabel aufgefaßt hatte, blieben ihm (Die äschyl. Tril. S. 542 f.) über 20 einzelne Titel übrig, die er nicht in solche Verbindungen bringen konnte oder mochte. „Die meisten, sagt er (S. 582), stehen nicht blos einzeln da, sondern enthielten auch Stoffe, deren trilogische Behandlung in sich oder auch in Verbindung mit andern wir nicht vermuthen, zum Theil kaum als möglich begreifen können.“ Hiermit ist entschieden anerkannt, daß das Material so, wie es vorliegt, keine Nöthigung und Berechtigung begründet, öftere Gruppirungen von nicht episch verbundenen Dramen dem Aeschylos abzusprechen. Bringt man außerdem in Anschlag, daß mehrere der vermutheten Gruppen einer Fabel wegen unentschiedener Bedeutung der darauf bezogenen Titel und Dürftigkeit der Ueberbleibsel nothwendig nur sehr schwache Anhaltspunkte haben, so muß man der Möglichkeit von Tetralogieen des Aeschylos, die nicht eine Fabel ausführten, noch einen größeren Spielraum lassen als ihr Welcker ausdrücklich zugestanden.

Das also, was überliefert vorliegt, stellt keinen Formunterschied der Dramen-Gruppirung des Aeschylos und seiner Nachfolger dar. Bei den Nachfolgern kommen Tetralogieen ohne Fabelverkettung vor, bei Aeschylos, wie bei seinem Zeitgenossen Aristias, auch. Von Aeschylos kommen Fabeltetralogieen vor, von den Späteren (Philokles, Melétos) auch. Daß diese späteren Beispiele blos vereinzelte Nachahmungen der veralteten Form des Aeschylos gewesen, wird uns nirgends bemerkt. Sie gleichwohl so anzusehen, darum, weil uns aus dieser späteren Zeit eben nur diese Paar Beispiele überliefert sind, ist sehr willkürlich Angesichts der Spärlichkeit und Lückenhaftigkeit in der ganzen Klasse dieser Ueberlieferungen. Die geringe Zahl der dem Titel nach überlieferten Fabeltetralogieen aus der Zeit nach Aeschylos — wie kann man sie für etwas anderes als bloßen Nachrichtenmangel halten, nachdem von Aeschylos, dessen Stücke auf 90 angegeben werden, blos

vier Tetralogieen mit den Titeln ihrer Stücke uns gelegentlich angeführt, von Sophokles, dem 113 Stücke zuerkannt wurden, keine einzige seiner Tetralogieen, weder eine Gruppe von einer Fabel, noch eine von Dramen verschiedener Fabel uns genannt, von Euripides, dessen Dramen über 70 oder über 90 gewesen sein sollen, eben auch nicht mehr als drei Tetralogieen nach den Stücken, die sie enthielten, und von einer, die nach seinem Tode der jüngere Euripides gab, die drei Tragödien uns namhaft gemacht sind.

Das Mehr oder Weniger der Formklasse darf nicht bestimmt werden nach dem Mehr oder Weniger ihrer Erscheinung in so kargen Literatur-Ueberresten; hier um so minder, als die alphabetische Anordnung der Dramen-Titel-Verzeichnisse, die, wie oben erinnert, wahrscheinlich in der ersten Blüthe der Gelehrsamkeit schon eintrat, auch der auf uns gekommenen literaturgeschichtlichen Schul-Verlassenschaft der Alten vornehmlich zu Grund liegt. Sie findet sich bei Suidas beobachtet in der Nennung der Tragödien von Philokles, Kleophon, Diogenes, Apollodoros, Lykophron, und sichtlich hat er im Artikel Phrynichos, Timesitheos u. a. gleichfalls eine alphabetische Folge von Titeln vor sich gehabt, welcher, unvollständig, wie sie war, einzelne anderwärts gefundene Titel-Erwähnungen unordentlich vor- oder zwischengeschoben sind; wie dies Letztere auch an der Titel-Reihe für die Komiker Strattis und Philyllios bei Suidas zu bemerken ist, während in seinen Artikeln: Aristophanes, Krates, Platon, Sannyrion, Kephisodoros, Phormos die angeführten Komödientitel alle nach dem Alphabet stehen. In dieser Sitte literatur-historischer Zusammenfassung sind die Didaskalien der Tragiker, die Aufzeichnungen jener Gruppen, in welchen ursprünglich ihre Dramen beisammenstanden, untergegangen. Weder ersichtlich ist daher, noch bündig erschlossen, daß Fabeltetralogieen in der ältern Zeit, solche aber ohne Fabelverkettung in der späteren gewöhnlich gewesen; fest steht nur, daß beide Arten von Gruppen vor Sophokles und nach Sophokles vorkamen, und daß daher nicht die eine derselben eine Neuerung von Sophokles gewesen sein kann.

Die unrichtige Unterscheidung einer älteren, durch die Gesammtfabel zusammenhängenden und einer späteren, nicht zusammenhängenden Tetralogie floß mit aus der Annahme, daß die Fabeltetralogie dem Aeschylos als ihrem Erfinder besonders eigen gewesen. Die Ueberlieferung bestätigt dies Letztere eben so wenig.

Dieselbe handschriftlich erhaltene Didaskalie zu den Sieben des Aeschylos, worin des Aristias Dramengruppe ohne Fabelverkettung uns genannt wird, verzeichnet als den dritten Tragiker dieses Wettkampfes den

Sohn des Phrynichos „Polyphradmon mit der Tetralogie Lykurgia."

Da Polyphradmon die Kunst seines Vaters fortsetzte, welcher des Aeschylos Vorgänger war, so ist kein Grund seine Fabeltetralogie für Nachahmung einer von Aeschylos aufgebrachten Kunstform zu halten. Es sind uns von den Tragödien, die Phrynichos aufgeführt, die Titel der wenigsten erhalten; gleichwohl finden sich darunter zweimal mehrfache Titel für eine und dieselbe Fabel; einmal nämlich die Aegyptioi und die Danaiden, dann die Phönikerinnen, Perser und Thronbeisitzer. Die Aegyptioi und die Danaiden machen bei Aeschylos mit den vorangehenden „Schutzflehenden," welches ebenfalls die Danaiden sind, die dramatische Komposition einer Fabel. Die Phönikerinnen des Phrynichos hatten bezeugtermaßen den Hellenensieg über Xerxes zum Gegenstande, wie des Aeschylos vier Jahre später gegebene Perser. Daß in dieser Darstellung von Phrynichos „Thronbeisitzer" auftraten, ist ebenfalls bezeugt. Es können daher seine daneben angeführten „Perser" gar wohl Titel eines andern mit den Phönikerinnen und Thronbeisitzern zu einer Komposition gehörigen Stückes sein [13]). Diese Titelmehrzahl für eine Handlung bei Phrynichos, und daß wir seinen Sohn eine Fabeltetralogie neben Aeschylos aufführen sehen, spricht gegen die Annahme, daß diese Kompositionsform dem Aeschylos auszeichnend eigen gewesen.

Kein altes Zeugniß sagt, daß Aeschylos die Fabeltetralogie erfunden. Das handschriftliche Leben des Aeschylos und die Stellen Verschiedener, welche anführen, was er für die tragische Kunst gethan, weisen hin auf bestimmte innere und äußere Mittel als seine Erfindung, nicht aber auf die Dramenverkettung. Und wo sonst die Alten Dessen gedenken, was ihn unterscheide, nennen sie seinen imposanten Styl, seine großartige Phantasie, die Macht seines Pathos und die erhabene Sprache, keiner die Erfindung der Tragödien-Verknüpfung.

Dies, und die rückführende Spur von Polyphradmon auf Phrynichos, stellt die Annahme, daß dem Aeschylos die Fabeltetralogie vorzugsweise angehöre, als unberechtigt dar. Näher dem Urkundlichen bleibt die Auffassung, daß die Tetralogie, sowohl die mit Fabelverkettung, als die mit verschiedenen Fabeln, sich durch die ganze Geschichte der attischen Tragik erstreckt.

Wie der Zeit-Unterschied, durch welchen unsere Gelehrten die eine und die andere Tetralogieenform auseinanderhalten wollen, ist auch ihre

---

[13]) Suidas v. Phrynichos. Vorbericht zu Aeschylos' Persern. Welcker, Die griechischen Tragödien. I. S. 19. 25 ff.

Unterscheidung der **Art** beider im Widerspruch mit der Ueberlieferung. Sie nehmen die spätere Tetralogie, wo sie verschiedene Fabeln enthält, für schlechthin unverbunden; hingegen

10. die Ueberlieferung kennt nur in sich zusammenhängende Tetralogieen.

An sich oder dem Wort nach kann Tetralogia, wie schon erinnert, nur vier verbundene Logoi bedeuten. Wenn es indessen richtig wäre, daß verbundene Stücke aufzuführen die ältere, unverbundene die spätere Sitte der attischen Tragiker gewesen, so ließe sich begreifen, daß der herkömmliche Name für das Ganze jeder Aufführung eines Tragikers auch dann noch gebräuchlich geblieben, als er nach der Wortbedeutung nicht mehr bezeichnend gewesen; etwa wie die Berliner Montagsgesellschaft auch dann noch so genannt wurde, als sie am Mittwoch zusammenkam. Da aber Dramenverkettungen auch noch bei den späteren und durch die Fabel nicht verknüpfte schon bei den früheren Tragikern vorkommen, ist diese Erklärung nicht anwendbar und läßt der technische Name schließen, daß überhaupt verbundene gewöhnlich und auch die nicht durch die Fabel verknüpften in eine Sinnbeziehung aufeinander gebracht waren. Die äußerliche Verbindung in einer und derselben Aufführung, wenn übrigens die Stücke selbst in gar keinem Bezug unter einander gestanden, möchte schwerlich den Namen Tetralogie rechtfertigen. Wenn ein Bildhauer zwei Einzelstatuen mit einander und neben einander ausstellt, wird sie darum niemand eine Gruppe nennen. So drückt aber eben bei Tetralogia die Zusammenziehung der vier Darstellungen in **ein** Wort die Absicht aus, sie wesentlich als **eine** Darstellung in vier Hauptbestandtheilen zu bezeichnen. Die „Tetralogieen" des Redelehrers Antiphon sind jedesmal vier Reden **eines** Prozesses: Klage, Vertheidigung, erneute Klage durch Widerlegung der Vertheidigung und erneute Vertheidigung durch Entkräftung der Widerlegung. Sie haben alle vier ein gemeinsames Thema, in dessen entgegengesetzter Darstellung sie sich aufeinander beziehen. Ein gemeinsames Thema, es mochte nun eine durchgehende Fabel sein oder eine andere Kategorie, in der sie sich aufeinander bezogen, haben die tragischen Tetralogieen ebenfalls gehabt.

Nachdem bei Diogenes von Laerte die Vollendung der Tragödie durch Sophokles vermöge seiner Hinzufügung des dritten Schauspielers zum ersten von Thespis und zweiten von Aeschylos eingeführten, in Vergleichung gestellt ist mit dem Abschluß der Philosophie, die vermöge der Hinzufügung der Dialektik zur älteren physischen und zur sokratisch-

ethischen Philosophie durch Platon vollendet worden, führt er (als weitere Aehnlichkeit des Philosophen mit dem Tragiker) an: „Thrasyllos sagt, daß er auch seine Dialoge nach der Weise der Tragiker-Tetralogie herausgegeben; wie diese mit vier Dramen wettkämpften, die man Tetralogie nannte.“ ... „Als erste Tetralogie des Platon bestimmt er nun die von dem gemeinsamen Thema, daß sie darzuthun bezweckt, wie das Leben des Philosophen beschaffen sein müsse u. s. w.“ [14]).

Boeckhs Erinnerung, daß die Verknüpfung der Platonischen Dialoge in Tetralogieen nicht von Platon selbst, sondern von Thrasyllos hergerührt, während Aristophanes von Byzanz sie nach Trilogieen verknüpfte (Diog. 3, 61), Thrasyll aber auch die Bücher des Demokrit tetralogisch ordnete (Das. 9, 45 S.), ist gewiß ganz richtig; und wie Diogenes im Nächstfolgenden die von Thrasyll aufgestellten Tetralogieen nach den einzelnen Dialogen und dem Klassencharakter derselben namhaft macht, so hat er ohne Zweifel die ganze Einleitung zu dieser Gruppirung der Schriften Platons, von jener Vergleichung an zwischen der Vollendung der Philosophie durch Platon mit der Vollendung der Tragik durch Sophokles aus dem Thrasyllos.

Boeckh will nun aber keinen Rückschluß gestatten von Thrasylls Begriffe der platonischen Tetralogie auf die tragische. „Diejenigen, sagt er, welche die Werke Anderer ähnlich wie Tragödien zu Trilogieen und Tetralogieen verbinden wollten, mußten auf das Thema sehen, weil dieses hier den einzigen Grund der Verbindung abgab; hingegen die Tetralogieen der Tragiker konnten, wenn auch gar nicht durch das Thema verbunden, schon dadurch ein Korpus bilden, daß sie in einer und derselben Aufführung anf die Bühne kamen [15]).

Diese Erklärung kann nicht befriedigen.

Reichte die gemeinsame Aufführung hin, um aus vier Dramen, die Nichts mit einander zu schaffen hatten, ein Korpus zu bilden, das Tetralogie heißen konnte, so reichte auch eine gemeinsame Kapsel hin, um aus vier Dialogen von verschiedenem Thema eine Tetralogie zu machen. Aber die Sache, wie sie die Stelle bei Diogenes giebt, verhält sich anders. Es liegt ausdrücklich vor, daß Thrasyll die Dialoge nach dem gemein-

---

14) Diog. 3, 57: *Πρώτην μὲν οὖν τετραλογίαν τίθησι, τὴν κοινὴν ὑπόθεσιν ἔχουσαν· παραδεῖξαι γὰρ βούλεται κ. τ. λ.*

15) Ind. Lectt. hib. 1841–42. p. 6: Nimirum qui ad tragoediæ similitudinem consociare aliorum opera in trilogias et tetralogias constituerant, non qotuerunt non argumentum spectare, quod in eo solo esset causa posita, quare ista conjunctio fieret; sed tragicorum tetralogiæ, etiamsi nulla iis argumenti conjunctio inesset, vel ea sola re unum corpus efficere potuerunt, quod una didascalia commissæ in scenam erant.

samen Thema verband und daß er für diese seine Verbindung sich auf die Tetralogie der attischen Tragiker berief. Die letztere muß also in ihren vier Dramen auch ein gemeinsames Thema gehabt haben. Wenn sie eben so gut in sich unverknüpft sein konnte, wo bleibt der Vergleichungspunkt?

Es nöthigt ja Nichts, bei einer Ordnung philosophischer Schriften an Tragödien zu denken, geschweige ihr Maaß zum Muster zu nehmen. Wenn einer die Ordnung jener nach einem verbindenden Begriffe macht, wie verfiele er auf Parallelisirung mit der Tragödienvorstellung, wenn diese bei immerhin gleicher Zahl der Abtheilung, eines verbindenden Begriffs überhoben wäre? Wer von einer begriffsmäßigen Ordnung, die er durchführen und anerkannt wissen will, sagt, sie sei nach der Weise einer andern bekannten, wird zu dieser letzteren vorbildlichen wohl etwa eine noch tiefere, noch sinnvollere Ordnungsart als die von ihm beobachtete, aber gewiß nicht eine, die keine Sinnverbindung braucht, wählen. Thrasyll also setzte als etwas Feststehendes voraus, daß die tragische Tetralogie von der Entwicklung und Umfassung eines gemeinsamen Thema's in vier Darstellungen ein vorzügliches Beispiel sei.

Sobald man dies nicht verkennt, sieht man, daß Thrasyll's Vergleichung zweckmäßig war. Platon giebt seine Philosophie nicht in Abhandlungen, die ihre Aufgabe sofort definiren und in schlichter Auseinandersetzung verfolgen, sondern in Gesprächen bestimmter Personen auf dem Grunde eines besondern Anlasses mit dem scheinbar wechselnden Gang, wie ihn der lebendige Gedanken-Austausch erfahren mag. Man konnte dem Thrasyll entgegenhalten, ein Thema sei für den mehrseitigen Inhalt des Dialogs nicht bezeichnend. Hiergegen mochte er auf die Tragödie hinweisen, die noch unmittelbarer Gespräch und Handlung lebensähnlich vorstellt und doch eine allgemeine Bedeutung zur Spitze hat. Sodann ist jeder Dialog in seiner eignen Scene zwischen seinen besondern Sprechern ein selbstständig ausgeführter Verlauf. Man konnte dem Thrasyll entgegenhalten, die selbstständigen Dialoge lassen sich nicht zusammenstellen, wie Theile eines Lehrbegriffs. Hier gaben ihm für seine Berechtigung, sie gleichwohl unter gemeinsame Hauptbegriffe zu fassen, die Tragödien, die sich hintereinander auch in wechselnden Scenen, Personen, Verläufen noch individueller gestalten, einen trefflichen Beweis, wenn er sich darauf berufen konnte, daß sie bei all dieser Selbstständigkeit den Bezug auf ein gemeinsames Thema merklich und eindringlich behaupten.

Müssen wir die tragische Tetralogie so auffassen, wie der Gebrauch nöthigt, den Thrasyll von ihr als Formbeispiel macht, so folgt,

daß eine gemeinsame Bedeutung der Dramen ihm als allgemeine Regel galt.

Thrasyllos von Mende, der Grammatiker, der im Anfang unserer Zeitrechnung unter Kaiser Tiberius die klassische Philosophen-Literatur redigirte und erklärte, stand noch in der lebendigen Tradition der alexandrinischen Schule. Mit Platon haben sich die Alexandriner so eifrig als mit den Tragikern beschäftigt, theils indem sie seine Anführungen und Urtheile für ihre Kritik und Erklärung Homers beobachteten, theils indem sie auf seine Werke selbst ihre Methodik wandten [16]). In den von Diogenes aufgenommenen Einleitungsäußerungen des Thrasyll zu seinen platonischen Tetralogieen haben wir die Ueberlieferung der Alexandriner, daß die tragische Tetralogie überhaupt in sich zusammenhängend gewesen.

Wäre die verbundene Tetralogie die Form nur des Aeschylos und weniger Nachahmer desselben, die unverbundene dagegen eine Neuerung des Sophokles und die herrschende Form bei den jüngeren Tragikern gewesen: wie hätte Thrasyll seine Tetralogie gemeinsamen Thema's einfach und schlechthin die Weise der tragischen Tetralogie (*κατὰ τὴν τραγικὴν τετραλογίαν*) nennen können? Er hätte nothwendig sagen müssen; nach der Weise der älteren tragischen; um so nothwendiger unmittelbar nach einer Vergleichung seines Philosophen als Vollenders der Wissenschaft mit Sophokles als Vollender der Tragik; wenn doch Sophokles, wie unsre Gelehrten wollen, gerade der Aufheber der Verknüpfung in der tragischen Tetralogie gewesen, deren Verknüpfungsweise Thrasyll den platonischen Dialogen zusprechen will. Nun bezieht er aber im Gegentheil über diese Form sich ohne Unterscheidung auf die Tragiker insgemein, deren er so eben von Thespis bis Sophokles gedacht — *κατὰ τὴν τραγικὴν τετραλογίαν, οἷον ἐκεῖνοι τέτρασι δράμασιν ἠγωνίζοντο.* — Also sind unsere Gelehrten mit der Behauptung von der Neuerung des Sophokles nicht allein von der Ueberlieferung nirgends gestützt, sondern mit der Ueberlieferung der klassischen Gelehrtenschule im Widerspruch. Das Urkundliche ist überall nur für Tetralogie als Zusammenhang.

11. Fabeltetralogieen, durch das Thema verknüpft.

Der Begriff der Alexandriner von der Tetralogie, wie wir ihn durch Thrasyll kennen, paßt sowohl auf Dramengruppen einer Fabel, als auf solche verschiedener Fabeln, wenn diese eine gemeinsame Bedeutung hatten.

---

16) M. Sengebusch Homer. Dissert. I. p. 118 sequ. Diog. L. 3, 68.

Eine allgemeine Bedeutung mußte nach griechischem Begriff auch die Darstellung einer Fabel haben, um poetisch zu sein. „Nicht das Geschehene darzustellen, sagt die aristotelische Poetik (9), ist Sache des Dichters, sondern die Gesetzmäßigkeit des Geschehenden, das Mögliche aus natürlichem oder nothwendigem Grunde. Denn nicht die Darstellung im Vers und ohne Vers unterscheidet den Dichter und den Historiker, sondern daß dieser das Geschehene darstellt, jener die Gesetzmäßigkeit Dessen, was geschieht; weswegen die Poesie auch philosophischer und bedeutender ist als die Historie; denn die Poesie stellt vornehmiich das Allgemeine, die Historie das Besondere und Einzelne als solches dar."

Diejenige Fabeltetralogie von Aeschylos, von der allein uns alle drei Tragödien noch vorliegen, die Oresteia, stellt nicht blos die Zwist- und Mordverkettung im Pleisthenidеn-Geschlecht bis zu ihrer Lösung im Gericht über Orestes dar, sondern überhaupt den Uebergang des Naturrechtes endloser Blutrache in das Staatsrecht einer entscheidenden und lösenden Gerechtigkeit. Die allgemeine Natur der Blutrache wird zur Vorstellung gebracht, wie sie in stetem Widerspruch das Unrecht, das sie tilgen will, erneut. Und es wird an der Stiftung des ersten Criminalgerichts das Verhältniß des Rechtes aus göttlicher Vernunft zu jenem Naturrechte der Blutrache (den Erinnyen) veranschaulicht in der allgemeinen Bedeutung, daß das Naturrecht immerdar dem staatlichen zu Grund liegen muß, sich aber nicht unmittelbar darf geltend machen, sondern blos in der freien Vermittlung aus allgemeiner Vernunft, welche dem Blut nach unbetheiligte Richter üben. So ist ebenfalls von der Prometheustetralogie des Aeschylos noch wohlzuerkennen, daß sie nicht blos die Scene einer absonderlichen Götterfabel aufrollte, sondern an diesem Kampfe der Naturgötter mit den olympischen und ihrer Aussöhnung die Stellung der Menschheit zwischen Natur und vollkommenem Willen, und die ursprüngliche Begründung menschlichen Culturdaseins auf der Erde durch Prometheus und Zeus, Themis und Herakles entwickelte.

In der Oedipus-Komposition des Sophokles (s. Schöll, Soph. W. Stuttg. Hoffmann II. III. m. den Einl.) schreitet ebenfalls mit den Schuldverwicklungen der thebischen Königsfamilie die Offenbarung des ewigen Schicksals fort. Es kommt dasselbe als allgemeines Wissen im Orakel, allgemeiner Zusammenhang in Erinnyen und Hades, allgemeine Regierung in Zeus dergestalt zur Vorstellung, daß dieser absoluten Macht nicht vorbauende Gewalt (Laios), nicht Verstand und Thatmuth (Oedipus), nicht die äußerste Anstrengung, sie dem Eigenwillen zu verbinden (Oedipus auf Kolonos), noch selbst Recht und Pflichttreue (Antigone) sich entziehen

kann. Die wohlwollenden Absichten des treuen Sklaven und des zurückhaltenden Sehers, nicht minder als die Rechtfertigungswuth des Oedipus müssen herbeiführen, was sie entfernen wollen. Die fromme Bitte der Tochter, die Reue des Polyneikes, die Güte des Thesens, der Segensversuch des Oedipus, die sittliche Mahnung des Hämon befördern, was sie verhüten wollen, verderben, was sie schonen wollen. Denn seit der ersten Schuld, welche sich vermaß, die Wahrsagung der Götter zu vereiteln, dient das Handeln der Betheiligten, kluges, wie leichtsinniges, wohlmeinendes, wie trotzendes zur unvermeidlichen Bestätigung ihrer Wahrheit und erscheint durchgängig der gegenstrebende Wille nur als Glied des unaufhaltsamen Schicksals.

Eine ähnliche Darstellung der Schicksalskonsequenz gegen die in ihrem kurzsichtigen Sinne forthandelnden Menschen ist von mir nachgewiesen worden in der Tetralogie des Euripides: Alexandros, Palamedes, Troerinnen und Satyrspiel Sisyphos[17]. Die Vorbedeutung über Alexandros, eh er geboren war, daß er ein Feuerbrand sein werde, hatte die Eltern vermocht, ihn auszusetzen. Als er jedoch, gerettet, erwachsen, bei öffentlichem Anlaß in die Stadt und den Vaterpalast gerieth, hier wiedererkannt wurde und nun Ausrüstung verlangte, um den Anspruch auf die schönste Griechin, den Aphrodite ihm gegeben, geltend zu machen, ließen sie ihn trotz Kasandra's Warnung und Unglücksprophezeiung gewähren. So stellte das erste Drama den vorangezeigten Ursprung vom Verderben Troja's dar. Das dritte Stück schließt mit der Erfüllung der Prophezeiung, dem Untergange Troja's in Feuer, als dem Ende des Kriegs, den Alexandros entzündet. Das mittlere Drama spielte während dieses Kriegs im Kreise der Belagerer. Hier traf ungerechte Verurtheilung und Steinigung den verdientesten und weisesten Rathgeber im Heere, Palamedes, der als scheinbarer Verräther einer schnöden Veranstaltung des arglistigsten Rathgebers Odysseus zum Opfer fiel. Hierin stellte sich der Ursprung vom Verderben auch der Sieger dar. Denn von dem arglistigen Rathgeber, den sie vorgezogen, gehen im dritten Stück die grausamen Beschlüsse aus, die sie der Götterahndung preisgeben. Zwischen dem Jammer der gefangenen Troerinnen werden die Schläge des Unglücks, die den Zerstörern bevorstehn, Agamemnons blutiger Tod und die mühseligen Irrfahrten des Odysseus durch Kasandra's Voraussicht, die Schiffsnoth des Menelaos durch das Anwünschen des Chors, die Kränkungen, die den Neoptolemos in seiner Heimath erwarten, durch eine Botschaft zur Vorstellung gebracht; und das allgemeine Ver-

[17]) Beiträge u. s. w. S. 47 ff.

derben, das die Sieger treffen wird, stellt schon der Prolog dieses Stücks voran. Poseidon und Athena verabreden hier den Aufruhr des Himmels und Meeres, worin die große Zahl der Heimkehrenden ihren Untergang finden wird. Indem Athena dabei auf den Busen Euböa's, Poseidon auf das Vorgebirg Kaphereus hinweist, welche voll von Leichen werden sollen, erinnern sie an die Vollendung dieses Unglücks durch den Rächer des Palamedes. Denn auf den Riffen um Euböa und auf Kaphereus ist es nach stehender Sage, daß der Vater des Palamedes, um den Tod des Schuldlosen zu rächen, eine Menge Feuerzeichen brennt, durch welche die bedrängten Achäerschiffe statt in Buchten in die ärgsten Klippen verlockt werden. So sieht man, daß Beide, Troer und Achäer, mit ihren eignen Entschlüssen, jene durch leichtsinnige Schonung, diese durch leichtsinnige Verurtheilung, ihr äußerstes Unglück längst vorbereitet haben. In der Mitte des Gemäldes stand die Arglist des Odysseus, die über die schuldlose Weisheit siegte, und im Satyrspiele wird Sisyphos, nach dem Mythus der Vater der Arglist und Vater des Odysseus, trotz seiner äußersten Schlauheit von seiner Züchtigung ereilt und der biedere Held Herakles gefeiert.

Die Beugung menschlicher Plane, üppigthörichter und boshaftschlauer, unter das unentfliehbare Verhängniß erhellt als gemeinsamer Bezug in dieser Tetralogie des Euripides. Ist weder den Charakteren die plastische Tiefe, noch den allgemeinen Momenten die Erhabenheit, noch der Verknüpfung die Strenge wie in der Oedipodie des Sophokles gegeben, so liegt die Absicht des Zusammenhangs nichtsdestoweniger deutlich vor. Denn auf die Schicksalswarnung vor Alexandros, die Frage des ersten Drama, weist das dritte, wo sie sich erfüllt zeigt, wiederholt ausdrücklich zurück; und eben so ausdrücklich wird in demselben Odysseus wegen der Eigenschaft verabscheut, die das Hauptmotiv im Mitteldrama war, wegen dieser vielgewandten, trugreichen Arglist, die in der Hauptrolle des Satyrspiels wiederkehrt, um hier noch drastischer zum Spott zu werden vor dem strafenden Schicksal, welches ihm den Herakles gegenüberführt, den Göttersohn, der willig ausdauert im schweren Dienste des Schicksals.

12. Thema-Tetralogieen verschiedener Fabel.

Daß die Dichter auch Dramen verschiedener Fabel im Sinn eines Thema's gruppirten, konnte den Griechen nichts Ungewohntes haben, deren Lyrik in mehren ihrer Gattungen oftmals die Vorstellungen verschiedener Fabeln in den Gedankenzusammenhang eines Gedichts verwob. Bei den uns überlieferten Tetralogieen ohne Fabeleinheit lassen

sich Verbindungsbegriffe theils unschwer voraussetzen, theils wirklich noch bemerken.

1) Für die älteste der bekannten Gruppen dieser Klasse: des Aeschylos Phineus, Perser, Glaukos mit dem Satyrspiel Prometheus: hat Welcker (Die äschyl. Tril. 470 f.) den Hauptgedanken des vorbestimmten Hellenensiegs über die Barbaren aufgezeigt. Es ist auf dem Weg zu dem sagenberühmten alten Erfolg der Hellenen über die Bewohner des andern Welttheils, daß die Argofahrer den Phineus von der Qual der Harpyien befreien und dieser ihnen das Gelingen ihres Unternehmens weissagt. Das zweite Stück enthält den Hellenensieg über die Perser bei Salamis und die Prophezeiung der Schlacht bei Platää. Und daß im dritten der menschenfreundliche, geschickdeutende Seegott Glaukos den Perserbesiegern die große Schlacht erzählte, welche gleichzeitig mit der von Platää die sizilischen Hellenen über die Phöniken bei Himera gewannen, wird besonders dadurch, daß ein Bruchstück Himera nennt, dann auch von mittelbaren Wahrscheinlichkeitsgründen unterstützt. Hier haben wir recht eigentlich ein Grundthema für äußerlich getrennte Fabeln.

2) Den Verbindungsgedanken einer Tetralogie zu errathen, von der wir, wie von der nächstüberlieferten des Aristias, nur zwei Tragödien blos dem Titel nach kennen, wird sich niemand anmaßen. Niemand kann aber auch sagen, daß sie einen gemeinsamen Bezug nicht könnten gehabt haben. Perseus der Held der einen, Tantalos der der andern Tragödie sind nach dem Mythus beide Söhne des Zeus, beide von der Gunst der Olympier hoch begnadet, Perseus mit Göttergeräthen zu Wunderthaten befähigt, Tantalos mit Göttergenüssen gelabt. Dem Perseus bereitet diese außerordentliche Bestimmung eine hartbedrängte Kindheit und Jugend, deren Gefahren er überwindet, dem Tantalos wird die seine zum Fallstrick fürchterlichen Sturzes. Zum Beispiel also könnte es die mit Auszeichnung durch die Götter verbundene Gefahr sein, die das verschieden ausgeführte Thema der Tragödien machte; und dazu hätte dann in dem Satyrspiel „die Ringer“ etwa der riesige Ringer Antäos eine lustige Spielart abgegeben, der seines Vorzugs, mit jeder Berührung der Erde neu zu erstarken, sich ungeschlacht bediente, bis ein Zeussohn ihn in der Luft erstickte.

3) Nun die Tetralogie des Euripides: Kreterinnen, Alkmäon in Psophis, Telephos, Alkestis, merkwürdig dadurch, daß hier das vierte Drama in Tragödienform, aber freilich mit fröhlichem Ende die Stelle des Satyrstücks einnimmt. Es war dem Euripides darum zu thun, den Zusammenschluß dieses Drama's mit den vorange-

gangenen, deren heiterrührendes Endglied es bilden sollte, durch die fortgesetzte Gleichartigkeit des Vortragstyls um so fühlbarer zu machen. Dies Drama liegt uns ganz vor und von den andern der Gruppe in Fabelerzählungen und Bruchstücken so viel, daß ihre wesentlichen Motive bezeugt sind. An diesen gegebenen Zügen habe ich (Beiträge S. 130 ff.) den Beweis führen können, daß das Weib in seiner sittlichen Bedeutung, der schlimmsten, wie der edelsten, das gemeinsame Thema dieser Tetralogie war. Die Kreterinnen zeichneten in Aërope das buhlerische, treubrüchige Weib, eine Heimathlose, die, aufgenommen in's Haus, durch ihren Leichtsinn und Verrath den Zwist ihres Gatten mit dem Bruder zu leidenschaftlichem Haß und unheilbaren Greuelthaten steigert[18]).

Im Alkmäon in Psophis gewann der befleckte Held, in dem Hause, das ihn aufnahm und reinigte, das Mitleid und die Liebe der Tochter, die zum Gegenbilde der Frau des vorigen Drama's, das vertrauende, mit äußerster Treue sich hingebende Weib darstellte. Heilungsbedürftig, wie sie ihn fand, hatte ihn die Heimsuchung des Muttermordes gemacht, der von seinem Vater beim Abscheiden ihm aufgetragen und von der Mutter insofern verschuldet war, als sie den Gatten um einen Schmuck verrathen hatte. War also sein bisheriges Schicksal ausgegangen vom Leichtsinn eines Weibes, so war ihm in Psophis durch Weibes Güte und Aufopferung ein Besseres geboten. Zum Bündnißpfande gab er der Liebenden jenen verhängnißvollen Schmuck der Mutter. Wieder hinweggetrieben aber von der zurückkehrenden Geisteskrankheit, fand er in der Ferne neue Heilung und neue Verbindung mit einem Weibe, welches lüstern genug war, jenes Schmuckes zu begehren. Er kam (damit begann die Handlung der Tragödie) zurück zur verlassenen Geliebten und erbat sich, uneingeständig seiner Treulosigkeit, den Schmuck unter dem Vorwande, zu seiner Heilung müsse er ihn dem Apollon weihen. Die treugebliebene Verlassene setzte kein Mißtrauen in ihn und gab den Schmuck. Sein Diener aber entdeckte den Verrath ihrem Vater, der seine Söhne gegen den Falschen aufrief und ihn tödten ließ. Jedoch die

---

[18]) Ich habe vor 19 Jahren in dem Umriß dieser Tragödie, Beiträge 132 ff., mich vornehmlich an die sprechendsten Bruchstücke gehalten; eine vollständigere Ausführung hat Welcker, Die gr. Tragöd. II. 680 ff. gemacht. Seine Annahme, daß Thyestes aus der Verbannung nicht von Atreus gerufen komme, sondern in seiner Noth sich zur Wiederaufnahme selbst an den Herd des Bruders dränge, so wie, daß dieser zu seiner greulichen Rache durch eine neue tückische Verabredung des Thyest mit Aërope gestachelt werde, empfiehlt sich allerdings. In Aërope erkennt Welcker eben so entschieden (S. 677. 683) das leichtsinnigüppige, treulosfreche Weib.

Anhänglichkeit der Mißbrauchten an den Gatten ging so weit, daß sie um Rache für ihn die eigenen Brüder ihm nachopferte. Wenn also im vorigen Drama ein leichtsinniges treuloses Weib die Bruder-Bande des Hauses, wo es Aufnahme gefunden, heillos zerrüttet, so zerriß hier ein allzutreues Weib um des Leichtsinnigen Willen, den ihr Haus aufgenommen, die Bande mit den eignen Brüdern [19]).

Vom dritten Stück Telephos ist gleichfalls der Hauptinhalt durch das Zusammentreffen vornehmlich der Erzählung Hygins mit den Bruchstücken sicher gestellt. Der königliche Held, an einer Wunde leidend, ist

---

[19]) Den letzten Zug hab' ich am angef. Ort (Beiträge S. 134) unbestimmt gelassen, da ich erst nachher die Rache an den Brüdern als Bestandtheil der Fabel aus Properz 1, 15, 15 durch Welckers Anführung kennen lernte, der diese Stelle zum Alkmäon des Sophokles beibringt (Die gr. Trag. I. S. 280). Wenn Welcker (II. S. 579) sagt, ich hätte mich „jedenfalls versehen, indem ich die Rückkehr des Alkmäon nach Psophis, den Stoff der sophokleischen Tragödie, bei Euripides annehme," so ist das etwas zu bestimmt gesprochen. Daß die sehr geringen Bruchstücke von Sophokles Alkmäon auf dieselbe Fabel deuten, war mir wohl bekannt (s. meine Beiträge ꝛc. S. 320 in der Anm.), giebt aber keinen Grund, denselben Gegenstand dem Euripides abzusprechen. Traf doch Euripides mit Sophokles nach Welckers eignem Urtheil in der wesentlichen Gestalt der Fabel auch in den Kreterinnen (Atreus), im Alexandros, in den Skyrierinnen zusammen (Die gr. Trag. II. S. 680. 465. 476), so auch in der Helena (Beiträge S. 246 ff.) u. a. Dem Alkmäon in Psophis von Euripides legt Welcker (II. S. 576) nur ein Stück aus der Erzählung des Apollodor zu Grunde, ihren Fortgang mit der Rückkunft nach Psophis wegbrechend, und sagt hernach: „Die eigentliche Verwicklung der Handlung bleibt uns entzogen." Nicht so ganz, muß ich entgegnen. Es sind Bruchstücke aus dem Alkmäon des Euripides da, welche zur weiteren Erzählung des Apollodor von der Rückkunft nach Psophis recht deutlich passen. 1) Fr. 13. Dind. (80 Nauck): Was über das Bescheidene geht, macht Menschen krank und Götterschmuck zu tragen ziemt nicht Sterblichen, stimmt sehr gut zu Alkmäons Rückforderung des Schmuckes, der von der göttlichen Harmonia herrührt, mit dem Vorgeben, um zu genesen, müsse er ihn nach Delphi weihen; wobei man immerhin annehmen kann, mit Bezug hierauf spreche in diesen Worten die Tochter des Phegeus ihre Willigkeit aus, das ihr geschenkte Pfand zurückzugeben. 2) Fr. 14. 15 Dind. (86. 87 Nauck): Des Herren Krankheit läßt den Knecht nicht unbetheilt, und Wer aber Glauben schenket einem blosen Knecht, macht sich in unsern Augen großer Thorheit schuld, entspricht sichtlich der Angabe des Apollodor, daß der Diener die Falschheit des Alkmäon dem Phegeus verrieth. 3) Fr. 11 Dind. (77 Nauck): Seht nun den Fürsten, wie als Greis er kinderlos hinausweicht! Dünke nie sich groß ein Menschenkind! steht in Uebereinstimmung mit dem Umstaude bei Properz, Apollodor, Pausanias, daß die Söhne des Phegeus mit der Schwester dem Alkmäon nachgeopfert werden und hernach Phegeus selbst (nach Pausanias, Herr der Landschaft) besiegt, mit seiner Frau getödtet, dieser Fürstenstamm vertilgt wird. Die letzteren Bruchstücke, die in den gegebenen Erzählungen der Fabel vom Alkmäon in Psophis diese bestimmte Anknüpfung haben, setzt Welcker in den „Alkmäon zu Korinth," dessen bezeugter Fabelinhalt Nichts

genöthigt, die nach dem Orakel einzig mögliche Heilung derselben bei den Achäerhelden zu suchen, die er als Kriegsfeinde empfindlich beschädigt hat. Er kommt fernher als Bettler verkleidet in das Haus des feindlichen Kriegsfürsten Agamemnon und findet bei Klytämnestra Gehör, Aufnahme, Rath. Als Agamemnon und sein Bruder kommen, ist Telephos auf's äußerste bedroht. Es rettet ihn aber, was Klytämnestra selbst ihm angegeben hat, daß er ihr unmündiges Kind, den kleinen Orestes an den Hausherd, in dessen heiligen Schutz er flüchtet, mit sich reißt, den er endlich, wenn ihm die Fürsten nicht Leben und Hilfe zusagen, sofort zu tödten droht. Da Menelaos, der Hauptbeleidigte des ganzen Krieges gegen die Verbundenen des Telephos, die Feindschaft nicht aufgeben, Agamemnon um jeden Preis seinen Sohn sich erhalten will, erhitzt sich zwischen den Brüdern ein Streit, der aber durch zwischentretendes Zureden, wahrscheinlich der Klytämnestra, sich zu Gunsten des Telephos dahin entscheidet, daß seine Heilung vermittelt wird und er den Kriegsfürsten dient, zwar nicht als Mitstreiter — das leidet die Treue gegen sein Weib nicht, wider deren Blutsverwandte der Krieg ist — aber als Wegweiser des Feldzuges, dessen Erfolg nach dem Orakel davon abhängt.

Gerade das, was diese Handlung in Beziehung zu den umgebenden setzt, daß die schwierige Durchsetzung der Aufnahme des hilfsbedürftigen

---

von solchen Zügen, und keine Nöthigung, sie vorauszusetzen, darbeut; wie ich unten (s. Anm. 27) zeigen werde. Die Gestalt der Zeugnisse und Ueberreste spricht also für die Handlung, die ich aufgenommen. Auch in dieser mußte nothwendig das Vorangegangene zur Sprache kommen, theils im Prolog, theils in recapitulirenden Bestandtheilen des Dialogs. Wenn man Fr. 3 Dind. (73 Nauck) so emendirt, daß es die Bitte Alkmäons an Phegeus um die Hand seiner Tochter ausdrückt, so hindert Nichts anzunehmen, daß das frühere Bündniß nicht von Phegeus anerkannt und diese förmliche Bewerbung Alkmäons das Hauptmittel des Betruges war, durch den er die willige Auslieferung des Schmuckes, um den es ihm galt, erzielte. Sehr natürlich erwog Phegeus bedenklich die ganze trübe Vergangenheit des Alkmäon und kam dabei dessen Muttermord (Fr. 1. 2. Dind. 69—72 Nauck) zur Verhandlung. Ja, wenn Fr. 68 Nauck, wo ein mit dem Tode Bedrohter sich rechtfertigen will, richtig in den Alkmäon in Psophis gesetzt ist, so muß man annehmen, daß hier Alkmäon nach Entdeckung seines Verraths offen von Phegeus und dessen Söhnen zur Verantwortung gezogen wurde, eh sie ihm den Tod zuerkannten; und solche Prozeßreden sind bei Euripides allemal weitausholend. In den Fragmentspuren von Berührung der früheren Vorgänge kann somit kein Grund liegen, die Handlung des ganzen Stücks auf die erste Aufnahme des Alkmäon in Psophis zu beschränken, diejenigen Bruchstücke, welche gegebene Motive seiner unglück-bringenden Wiedereinkehr ausdrücken, von der Hand zu weisen, sie einer andern Handlung, von der Nichts derart angegeben ist, zuzuschieben, und dann zu sagen, die Verwicklung in jener sei uns unbekannt. (Ribbeck Trag. Lat. Rel. p. 269 tritt meiner Auffassung der Handlung des Alkmäon in Psophis bei und erwähnt, daß auch Hartung übereinstimme).

Feindes von der Entschlossenen und [illegible] des Weibes ausgeht, so wie der Durchgang der [illegible] durch einen Streit unter Brüdern, ist ausdrücklich bezeugt [39].

Hier also wird zur Mitleidern des Feindes das Weib männlichen Geistes, welches ohne die persönliche Herrschaft der Heldin des vorigen Stücks den leidenden Helden mild aufnimmt und auch dem Fremden ein mitgefühlvolles Vertrauen schenkt, aber nur, wie eine, aus Weibesweichheit, sondern im Gegentheil mit verstandesklarer Beherrschung des Muttergefühls, und welches niemals in die Geheimnisse der Männer, nicht aber als die [illegible], wie das Weib der ersten Tragödie, noch als Hingerissene, und zum Verderben des Stammes, wie das der zweiten, sondern überlegen klug, mit [illegible] und [illegible] Rath eingreift.

Im letzten Stück endlich haben wir die [illegible] weibliche Alkestis. Sie opfert, wie die Ehegenossinnen im zweiten, für den Gatten ihr Leben, aber schuldlos und das ihre; und es ist nicht, wie dort, ein Treuloser,

---

[39] Hygin. F. [illegible] „[illegible]" [illegible] Will man den Vers, der sich im Kresphontes [illegible]: „[illegible] Blicks aus [illegible]" auch dem Euripides beilegen, so wäre anzunehmen, daß ihr Rath am [illegible] mit Telephos [illegible] nach [illegible] Versprechungen seiner [illegible] gegangen, daß er durch Aufnahme des Feindes vom Haus (nach einer auch sonst vorkommenden Sitte, Plutarch Themistokl. 24) die Beweglichkeit und Heiligkeit seiner Stellung als [illegible] am Heerde verstärkte und erhöhte; [illegible], daß sie, als er in seiner äußersten Bedrängniß das Messer auf das Kind zückt, mit zarter Besorgniß aus dem Gemache tritt. Indessen ist nicht bezeugt, daß der zweite Vers auch von Euripides ist. — Den Streit der Brüder geben [illegible] Fr. 22 [illegible]. Von Welckers Ausführung (Die gr. Tr. II. 477 ff.) gestehe ich, daß sie mir zu viele unsichere Zwischenmotive ohne entsprechende Verbindung mit den Fragmenten einführt. Damit rechne ich, daß Welcker in der Klytämnestra dieses Drama's „den feindlichen und rachsüchtigen Charakter der durch das Opfer ihres Kindes tief verletzten Mutter" vermuthet. Nach dem Eros ([illegible] bei Procl.) mit der Opferung der Iphigeneia, von welcher immer erst der Haß der Klytämnestra hergeleitet wird, nach der Heilung des Telephos bei der zweiten Versammlung in Aulis [illegible]. Soll vorzüglich dies Motiv hereingezogen und ein Ausdruck des Hasses darin gefunden werden, daß Klytämnestra den kleinen Orest preisgiebt, so ist es in sich widersprechend, daß jene Empfindung vom Verlust eines Kindes das andere selber wegzuwerfen. Erst als sie mit Aegisth sich verbunden hat, wird Orest ein Gegenstand ihres Mißtrauens und Mißwollens (Vgl. auch Eur. Iphig. Aul. 1157 ff.). Ich kann also in der Art, wie bei Euripides Klytämnestra sich des Telephos annimmt, nur edles Mitgefühl mit einem tapfern, in der peinlichsten Lage noch muthvollen Helden und das heroische Vertrauen eines verständigen, entschlossenen Charakters erkennen.

sondern echter Gatte, nicht ein Entweiher fremden Herdes, sondern er hält den eigenen so als Gastfreund durch Aufnahme des Gastes trotz der häuslichen Trauer, wie als Ehgemahl heilig durch Weigerung der Aufnahme einer fremden Frau in sein Wittwerhaus. Für Beider Tugend sodann der wunderglückliche Lohn, daß der Gast Herakles dem Todesdämon sein Opfer abringt und die geprüften Gatten wiedervereinigt werden.

Unverkennbar ist hier das gemeinsame Thema der vier Tragödien, leicht zu bemerken auch der Stufengang in den vier weiblichen Charakterbildern vom düstern Extrem zum helleren und hellsten, und in den vier Handlungen vom erschütternd Pathetischen zum Rührenden und Wohlthuenden. Zuerst die empörende Buhlerin, dann die aus rührender Liebe furchtbar Empörte, dann die unzärtlich Edle und Tüchtige, zuletzt die zärtlich sich Aufopfernde, Ruhmverklärte. Die beiden vordern Dramen, wo im ersten ein Greuel (das Thyestes-Mahl) den Schluß macht, im zweiten ein Greuel (der Muttermord des Alkmäon) nachwirkt, sind von zerstörendem Ausgang, das dritte von wiederherstellendem, aber in der Mitte schweren Kriegsgeschicks, der Ausgang des vierten völlige, höchstglückliche Wiederherstellung.

Deutlich ist im Ganzen die witzige Wiederholung gleichartiger Motive in veränderter und entgegengesetzter Entwicklung. Mit den verschiedenen Charakterdarstellungen des Weibes ist als anderes Hauptmoment des Begriffs der Familie, dem das Weib zumeist angehört, das Verhältniß der Blutsverwandtschaft dem Prozesse jedes dieser Dramen einverwebt; und die Heiligkeit des Mittelpunkts für jedes Familiendasein, des Herdes, kommt in jedem derselben in anderer Anwendung vor.

In der ersten Tragödie ist der Zwist der Blutsverwandten, der ehrgeizige Hader zwischen den Brüdern, als gegeben vorausgesetzt; aus ihm geht die Versuchung der Frau durch den Schwager hervor, und daß sie diesem den Haushort ihres Gatten in die Hände spielt; was die Verbannung des diebischen Bruders und bei seiner Wiederkehr und Erneuung arglistigen Einverständnisses mit dem Weibe die gräßliche Rache zur Folge hat, die ihn unbewußt seine eignen Kinder verzehren und sich selbst zum Abscheu werden läßt. In der zweiten Tragödie ist der Zerfall der Blutsverwandten, die Rache der Schwester an den Brüdern, erst die schließliche Folge ihrer unseligen, tödtlich gekränkten Liebe, und wenn dort die Kinder zur Rache am schuldigen Vater geopfert wurden, fallen hier der schuldigen Tochter auch die Eltern zum Opfer. Im dritten Drama liegt der Streit unter den Blutsverwandten in der Mitte der Handlung, indem der eine Bruder, Vergeltung heischend für den

Raub seines Weibes, von keiner Schonung des Verwandten der Räuber etwas hören, der andere für diese Feindschaft nicht sein Kind auf das Spiel setzen und sein Vatergefühl opfern will. Im vierten Drama, wo die Schicksalsgötter Admets Tod verhängt haben, falls nicht ein Anderer freiwillig statt seiner sterbe, wollen sich die Blutsverwandten, seine ohnehin dem Grabe nahen Eltern hierzu nicht verstehen und tauscht er, als die blühende Gattin sich treuer als sie bewiesen, Vorwürfe mit dem greisen Vater, dem er den Verlust seiner Frau schuldgiebt; wogegen dieser erinnert, er selber sei ja die erste Ursache; was Admet hernach reuig fühlt, als bereits die Lösung seines Kummers naht. Ward also in der vorhergehenden Handlung einem Vater zugemuthet, daß er den Sohn opfere, damit der Bruder die Gattin wiedererlange, so wollte hier der Sohn den Vater zum Opfer verpflichten, damit ihm die Gattin erhalten bliebe. Hier spricht im Sohn größere Liebe zur Gattin als zu den Blutsverwandten, wie größere Liebe zum Gatten als zu Brüdern und Eltern in der Leidenschaft der Phegeustochter erschien.

An den Hausherd knüpften Sprache und Gebräuche der Griechen die Heiligkeit zunächst alles dessen, was zum Familienleben gehört, dann jeder andern menschlichen Verbindung, welche dadurch, daß der Hausdiener, der Gastfreund, der Schutzflehende, der Reinigungsbedürftige zum Hausherd geführt ward, oder an ihn sich klammerte, oder hier gereinigt wurde, sich als beziehungsweiser Eintritt in die Familie, ihre Pflichten und Rechte darstellte. In den Dramen daher, in welchen Euripides die Bedeutung des Weibes entwickelt, kommt auch die Heiligkeit des Herdes nach allen diesen Seiten zur Vorstellung. In der ersten Tragödie hat ihn die Fremde, die an ihm Heimath und Würde als Hausfrau gefunden, durch Untreue entweiht, und sucht an ihm der Mitentweiher in seiner Frechheit Wiederaufnahme; aber es läßt ihn an demselben die Rache, die auch die Mitschuldige vernichtet, nur ein seiner Tücke erwiderndes Versöhnungsmahl, den Greuel finden, der den Stammherd für immer befleckte. Die Falschheit, mit der im zweiten Stück Alkmäon den Herd wieder sucht, wo ihm die erste Reinigung und der erste häusliche Friede wohlgethan, büßt er mit seinem Leben, aber auch die Rächer seine Ermordung, der noch immer ihr Schützling war, mit Verödung des Herdes. Dem Telephos wird der Hausherd der Feindesfürsten zum Rettungsasyl und zur Bundesstätte des auch ihnen vortheilhaften Vertrags. Admet im Schlußdrama verschleiert vor dem Gastfreunde, damit er nicht seinen Herd vorübergehe (V. 545), seine tiefe Trauer, und Herakles, weil er nun arglos im Klagehaus gezecht und gejubelt, fühlt sich verpflichtet, dies durch Rückholung der Todten gut zu machen und vergilt die Heilig-

haltung des Gastrechts, mit Wiederherstellung des Familienglücks. Freundschaftlich getäuscht, täuscht er eben so freundlich wieder, indem er die zurück in's Leben geführte Verschleierte dem Admet als eine fremde Frau scheint aufdringen zu wollen und erst nachdem er ihm Gelegenheit gegeben, seine unverbrüchliche Gattentreue auszusprechen, ihn sein ganzes Glück erkennen läßt. So wird endlich auch das Motiv des Truges, das im ersten Stück auf's giftigste wuchert und wüthet, im zweiten unselig waltet, im dritten als nothgedrungene Bettlerverkleidung des Helden und drohende Vorspieglung zweckmäßig wirkt, verwandelt im Schlußdrama, wo gleich im Prolog Apoll den Todesdämon heiter zum Besten hat, in die fromme Täuschung, die sich Admet erlaubt, und die selig überraschende, die ihm Herakles bereitet.

4) Auch an der zweiten uns genannten Tetralogie des Euripides von verschiedenen Fabeln hab' ich (Beiträge S. 137 ff.) das gemeinsame Thema nachgewiesen, auch hier wieder die Abstufung der Handlungen vom grauenhaft Pathetischen zum edel Rührenden und Heitern, auch hier die Wiederholung der Motive in umgestellter Anwendung. Es ist dies die Gruppe Medeia, Philoktetes, Diktys, Satyrspiel Schnitter. Hier ist das gemeinsame Thema Vaterlands-Recht und Pflicht, und Recht und Pflicht der Fremden.

Medeia hat sich frevelhaft vom Vaterland losgerissen, sein Kleinod dem Fremden, für den sie entbrannte, verschafft und ihre Flucht mit ihm durch Zerstückung ihres kleinen Bruders gedeckt. Dann in seiner Heimath hat sie mit grausamer List seinen Gegner aus dem Wege geräumt. Nun am zweiten Zufluchtsort Korinth fühlt sie den Fluch solcher Entfremdung vom Vaterland und Verfeindung in der Fremde. Jason, dem sie so viel geopfert, verläßt sie, um sich der Tochter des Landesfürsten zu vermählen. Unfähig, sich bittend und duldend, wie es die schutzlose Fremde müßte, zu verhalten, droht sie wild und zieht vom Landesfürsten sich und ihren Kindern Ausweisung zu. Mit Müh' erhält sie eines Tages Aufschub. Jasons Anerbieten, ihr Mittel für den Unterhalt der Kinder und Verwendungen für ihre Aufnahme auswärts mitzugeben, weist sie mit Abscheu zurück. So findet sie, durchreisend der Fürst von Athen. Er ist gewissenhafter, als die Genannten alle, sowohl gegen seinen Stamm als gegen die Fremden. Weil ihm Kindersegen fehlt, hat er sich an das Orakel gewendet und ist auf dem Wege zu einem zuverlässigen weisen Gastfreund, um sich den Spruch auslegen zu lassen, der dahin geht, daß er die Stammerhaltung nur am Heimathherde suchen solle. Leichtsinnig dagegen für seinen Stamm, hat der Fürst von Korinth seine Tochter dem meineidigen Fremden verlobt, und das

Schutzrecht der Fremden durch diese Kränkung der Medeia und ihre und ihrer Kinder Verbannung beleidigt. Der Athenerfürst will der verlassenen Fremden, wenn sie zu ihm kommt, eine Freistatt gewähren, nicht aber sie von hier, aus dem fremden Gebiet, dessen Selbstständigkeit er ehrt, mit sich fortführen. Schutz bei sich jedoch sagt er ihr eidlich zu, um feindlichen Ansprüchen an sie von auswärts seine Verpflichtung entgegenhalten zu können. Nun hat Medeia eine Zuflucht und giebt sich ihrem wüthenden Rachedurst hin. Unter der Maske der Nachgiebigkeit bereitet sie durch einen zauberhafttödtlichen Gewandschmuck, den sie der leichtsinnigen Braut sendet, dieser und ihrem thörichten Vater den Flammentod. Um den schnöden Gatten auf's herbste zu kränken, schlachtet sie auch noch die eigenen Kinder, entzieht dem Jammernden ihre Leichen und schwingt sich höhnend hinweg auf einem Drachenwagen. So ist Jason gestraft durch die Barbarin, die er entführt, ihre Barbarei zu seinem Nutzen und zum Frevel gegen seinen eigenen Stamm gebraucht, nun aber, da er sich losmachen wollte, gegen sich am gräßlichsten entzügelt hat (V. 1329 ff.). Aber Medeia selbst büßt den Verrath an Vaterland und Vaterhaus, den der Dichter immer wieder einprägt[21]), in ihrem greulichen Triumph auf das bitterste. Denn diese Entwurzelung war es, die keine Abwehr der Kränkung ihr übrig ließ als eine Rachwuth, deren kurze Stillung (sagt und zeigt sie selbst V. 1030 ff. 1247 ff.) sie mit lebenslänglicher Pein erkauft.

Im Philoktet ist das Hauptmotiv umgewendet. Hier hat das Vaterland, die Gesammtheit der Stammgenossen, pflichtwidrig den Einzelnen preisgegeben und muß dies Unrecht am eigenen Nachtheil empfinden. Bei einem wichtigen Dienste für das ganze Griechenheer hat sich Philoktet eine quälende Fußwunde zugezogen, und dieses lästigen Uebels wegen haben ihn die Heergenossen hilflos zurückgelassen an einer einsamen Inselbucht. Hier in einer Höhle lebend, muß er mühsam hinkend sich mit seinem Bogen die nothdürftige Kost und Kleidung verschaffen und der hartnäckigen Krankheit warten. Bittergekränkt sieht er jetzt alle seine Stammgenossen als Feinde an. Nach vielen Jahren aber müssen sie erfahren, daß sie ihn nicht entbehren können. Sie erhalten die Wahrsagung, daß nur durch ihn und seinen, vom Halbgott Herakles ihm vererbten Bogen Ilion erobert werden kann. Da sie wissen, daß die Troer, hiervon ebenfalls unterrichtet, ihn durch eine Gesandtschaft mit glänzenden Anerbietungen auf ihre Seite ziehen wollen, sind sie vorzueilen und

---

[21]) Eur. Med. (Poet. scen. gr. G. Dindorf) V. 34 f. 166. 255 ff. 483 f. 506 f. 644 ff. 798 ff. 1332 ff.

seine Freundschaft wiederzugewinnen doppelt gedrungen. Mit Diomedes muß der gewandte Odysseus den Versuch wagen, der, im Bewußtsein von seiner Hauptschuld an der einstigen Aussetzung und dem gerechten Groll des Philoktet, sich schwer und erst dann dazu entschlossen hat, als im Traum die Göttin Athena ihn ermuntert und sein Aussehen für Philoktets Augen unkenntlich zu machen ihm versprochen hat. In der That legt Philoktet, sobald er von ihm gehört und noch einmal ihm abgefragt hat, daß er einer vom Griechenheere sei, den Pfeil mit der Versicherung auf ihn an, dann müsse er gleich sterben, und nur sein rasches Vorgeben, selbst eben so hart, wie Philoktet, und wie er, durch die Bosheit des Odysseus beleidigt und ausgetrieben zu sein, verschafft ihm Schonung und die Aufnahme, wie sie eben ein so Dürftiger, Leidender, von der Gesellschaft Abgeschnittener gewähren kann. Diese List, mit der Odysseus erst noch gegen sich selbst arbeiten und den Haß des Philoktet nähren muß, um allmälig sich seiner und seines Bogens bemächtigen zu können, ist noch nicht am Ziel, als die Ankunft der Troergesandtschaft sie kreuzt. Diese, gegen den geborenen Feind durch den Frevel der Seinen an ihm weit günstiger gestellt, kann offen auf ihren Zweck losgehen und auf den verschuldeten Verlust aller Ansprüche seiner Stammgenossen an sein Wohlwollen den Antrag des Uebertritts gründen, den das Erbieten reicher Schätze, ja des Königsthrons lockend genug macht.

Alle diese Züge der Fabel bei Euripides stehen durch Zeugnisse fest, namentlich das Motiv des Troer-Antrages, das von ihm erfunden, seiner Behandlung dieser Fabel unterscheidend eigen ist[22]). Durch dieses erhält unverkennbar das Drama seine casuistische Spitze für die Frage, was die Gesammtheit dem Einzelnen schuldig sei, und ob er unter der scheinbarsten Berechtigung und den vortheilhaftesten Bedingungen sich vom Vaterland lossagen und zu den Feinden seines Stammes treten dürfe; also entschieden die Anlage einer Entwicklung des Thema's der vorigen Tragödie von der entgegengesetzten Seite her. Jason hat die Barbarin von ihrem Vaterlande losgerissen, ohne ihr ein Anrecht auf das hellenische zu sichern; den Philoktet wollen die Barbaren in ihr Vaterland hinüberziehen, nachdem das hellenische sein Anrecht auf ihn verscherzt hat. Dort rächte sich die Pflichtvergessenheit nach allen Seiten. Von der Entwicklung hier zeigen die Bruchstücke soviel, daß Odysseus die Maske ab-

---

[22]) Dion. Chrys. Or. 52. 59. Eur. Philokt. Fr. 1—3 Dind. 785—788 Nauck. Fr. 5—12 Dind. 792 u. 795 Nauck; dessen Verbesserung aber des letzteren Bruchstücks nicht überzeugender ist, als die leichtere: πατρὶς | καλῶς πράσσουσα τὸν μὲν εὐτυχοῦντ' ἀεὶ | μείζω τίθησι, δυστυχοῦντα δ' ἀσθενῆ.

zuwerfen genöthigt wurde und selbst seiner Beleidigung des Philoktet geständig, nichtsdestoweniger die Verantwortung „für die Sache der Gesammtheit“ zuversichtlich auf sich nahm, sodann, daß der unbändigen Rache im vorigen Drama in diesem die Erinnerung an die Schranken menschlichen Zürnens gegenübertrat, und endlich, unter welchem Uebergang es sei, Philoklet und sein schicksalvoller Bogen zum Griechenheere zurückkehrte [23]).

Im Diktys vereinigt die Fabel die Motivstellungen beider vorhergehenden Dramen und entwickelt sie zu den entgegengesetzten Erfolgen von Rettung und Sieg auf der einen, Ahndung und Untergang auf der andern Seite. Auch hier (s. Apollod. 2, 4) hat die Heimath ihr Angehörige pflichtwidrig ausgestoßen, nämlich der Fürst und Vater Akrisios die Tochter Danae und ihr Kind. Weil ihm von einem Kinde seiner Tochter der Tod prophezeit ist, hatte er sie in ein unterirdisches Gemach verschlossen und als in dasselbe Zeus als Goldregen niedergeströmt und hiervon Danae Mutter des Perseus geworden war, ließ er Kind und Mutter in einen Kasten schließen und in's Meer werfen. An der unfernen Insel Seriphos fischte Diktys den Kasten auf, rettete Danaen und zog den Perseus groß. Kein so uneigennütziger Fremdenpfleger war der König der Insel, Polydektes. Er begehrte nach der Danae und suchte vorerst ihres Sohnes, des jungen Helden, sich dadurch zu erledigen, daß er ihn auf die Erbeutung des Medusenhauptes aussandte, von der er nicht wiederkehren sollte. Diktys spricht der bekümmerten Mutter Muth ein, „blühend an Kraft und tüchtig geübt, wie der Jüngling sei“ (Fr. 5 Dind. 335 Nauck). Er steht ihr auch bei gegen die Bewerbungen des Königs. Diesem wird entgegengehalten, daß er ja ein blühendes Geschlecht von Kindern schon habe und sie durch eine neue Ehe zum Unfrieden erbittern würde (Fr. 9 D. 339 N.); worauf er entgegnet, Vater und Kinder seien die natürlichsten Bundesgenossen, die gegenseitig ihre Neigungen gern anerkennen, zumal die der Liebe gewähren lassen müssen, weil sie eine unwillkürliche, unwiderstehliche Macht sei (Fr. 10. 7. 6 D. = 338. 340f. N.). Danae will nichts mehr wissen von Liebesleidenschaft, nur von dem reinen Bund mit edeln Seelen (Fr. 8 D. = 342 N.) und von der Mutterliebe, dem allgemeinsten Naturgesetz (Fr. 4 D. = 334 N.). Sie widersteht also in der Fremde dem Landesherrn in ganz

---

[23]) Fr. 10 D. 794 N. Fr. 8 D. (welches nach Dem, was Welcker Die gr. Tr. II. S. 518 entscheidend bemerkt hatte, Nauck nicht unter die adespota (8) hätte setzen und als nur vielleicht dem Euripides gehörig (p. 485) bezeichnen sollen). Fr. 9 D. 795 N. Hygin. F. 102. Fr. 797 N.

entgegengesetztem Sinn, wie im ersten Drama Medeia. Es ist ihre Reinheit und Entsagung, ihre Muttertreue selbst, für die sie fürchten muß, daß ihr Kind das Opfer werde; wogegen Medeia für ihre Leidenschaft die Kinder als Rachemittel opferte. Der König sucht nun durch Bestechung den Diktys für seine Betreibung zu gewinnen; aber anders als Jason, der, um Wohlstand zu erreichen (Med. 559 ff.), sein Eheweib, das er von der Heimath losgerissen hatte, und welchem er auf das äußerste verpflichtet war, bundbrüchig verließ, hält Diktys seine blose Schutzpflicht der von ihrer Heimath verstoßenen, von ihm geretteten Fremden so heilig, daß der Gedanke, sie um Wohlstand zu verkaufen, ihn empört (Fr. 12 D. 346 N.). Des Königs Maßregeln werden schärfer. Auf eine falsche Nachricht vom Tode des Perseus deuten Fragmente 3 D. (337 N.) und 1 D. (336 N.), auf Gewaltdrohungen des Königs gegen Diktys und gegen Danae und starke Streitreden mit dem Ersteren Fr. 18. 16. 17. 15. 11. 2 D. (343. 347 f. 344 f. 338 N.). Schon sind Diktys und Danae genöthigt, an die Altäre zu flüchten, als Perseus ankommt und mit dem Medusenhaupte, das ihm Götter gewinnen halfen, den gewaltthätigen Fürsten und die ihm Nächsten zum Tod erstarren läßt. Und so ist es hier noch mehr als im ersten Drama der ungerechte König selbst, der den Fremden, indem er ihn verbannen wollte, auf das Mittel hingetrieben hat, womit er ihn und seine Kinder vernichtet. Zugleich wird aber hier dem treuen und aufopfernden Fremdenführer Vergeltung, indem Perseus den Diktys zum König von Seriphos macht (Apollod. II. 4, 3, 7 f.). Sofort scheint Euripides auch das Seitenbild angeknüpft zu haben zu dem Falle des nächstvorhergehenden Drama, daß die Stammesherrschaft in später Reue sich genöthigt sieht, den Angehörigen, den sie eigensüchtig preisgegeben hat, um Hilfe anzugehen. Danaens harten Vater, den inzwischen sein Bruder Proitos gestürzt hat, treibt die rasche Kunde von der wunderbaren Heimkehr des Perseus und seine Noth nach Seriphos, Aussöhnung mit Tochter und Enkel zu suchen, indem er vom Letztern die Wiedereroberung seines Erblandes hofft. Perseus aber will die Heimath, die so grausam seine Mutter und ihn als Säugling verworfen, nicht mit der, welche sie gerettet und ihn aufgezogen hat, vertauschen und nicht den treuen Pflegevater Diktys verlassen, um die Stammburg des lieblosen Großvaters zu erkämpfen, welchem er obenein nach der alten Prophezeihung durch seine Gemeinschaft fürchten muß, den Tod zu bringen. So erneut sich hier aus andern, aber gleichstarken Gründen die Streitfrage des vorigen Stücks, ob man von der Geburtsheimath und den Geschlechtsverwandten sich loszusagen berechtigt und verpflichtet sein könne. Akrisios in der Verbitterung des Unglücks und der getäuschten

Erwartung wirft endlich dem Enkel vor (Fr. 13 D. 349 N.): „Wärst du nicht ganz schlecht, nimmer Deine Heimathburg verachtend priesest dies du hier dein Vaterland." Perseus giebt etwa so viel nach, daß er dem Großvater die Herrschaft wieder erstreiten, aber nicht bei ihm hausen zu wollen erklärt; doch müsse er vorerst den ihm erlegenen König dieser Insel durch die Leichen-Ehre versöhnen. Bei den Kampfspielen dieser Todtenfeier will Akrisios von der Heldenkraft seines Enkels, auf der nun seine Hoffnung beruht, Zeuge sein, da wird ein von Perseus geschleuderter Diskus von einem Windstoß auf das Haupt des Alten gelenkt, der so den ihm prophezeiten Tod von Enkelshand sich doch noch holen muß, nachdem er vorlängst gefühllos gegen das eigene Blut, kein besseres Ende verdient hatte [24]).

---

[24]) Die Ausführung der letzten Partie kann ich nicht für sicher geben, aber an mehr Zeugnisse knüpfen, als Welcker (Die gr. Tr. II. S. 668 f.) seinen andern Gebrauch der betreffenden Bruchstücke. Was ich zu dem Streite zwischen Akrisios und Perseus ziehe, so wie die Abweisung des Bestechungsversuches, die ich dem Diktys zutheile, verknüpft Welcker zu der Vorstellung eines verkleideten Auftritts, in welchem Perseus als unerkannter Fremder mit Polydektes um einen Wohnsitz bei ihm unterhandle und ihm Schätze biete; was Polydektes als Schändlichkeit gegen das Vaterland des Auswanderungslustigen und schnöde Bestechung verwerfe. — Den Bestechungsversuch wollte Welcker wohl darum nicht auf Diktys beziehen, weil er diesen als Bruder des Königs nimmt. Das ist Diktys nach dem Epos und nach Apollodor, der sich in seinen Fabelübersichten an das Epos ebensowohl als an die Tragödie hält. Da aber Diktys nach seinem Namen Netzmann und nach einer tragischen Fabel bei Hygin (63) ein Fischer ist, hat die Voraussetzung, daß er bei Euripides ein schlichter Bürger und Unterthan des Polydektes sei, darum keine Schwierigkeit, weil es ein bekanntes Lieblingsmotiv des Euripides ist, geringe Leute guter Art Vornehmen schlechten Charakters gegenüberzustellen, und darum Wahrscheinlichkeit, weil dieses Motiv des Gegensatzes zwischen Geringen nnd Edeln in den Bruchstücken aus Diktys 15—17 und 11 Dind. (344 f. 347 f. N.) vorliegt und weil das Fragment 18 D. (343 N.) den, der dem König widerspricht, welches nach der Fabel und auch bei Apollodor Diktys thut, als einen zur Ehrerbietung gegen den Fürsten verpflichteten Unterthan bezeichnet. Durch dies Bruchstück genöthigt, nimmt Welcker neben dem (fürstlich gedachten) Diktys noch einen andern Widersacher des Polydektes, einen alten Pädagogen des Perseus an. Dies ist an sich nicht gut annehmbar; da die Pädagogen in der Wirklichkeit und auch in andern Tragödien des Euripides wohl zu mitfühlender Theilnehmung und dienstlichem Aufpassen oder zu Erkennungen, heimlichen Rathschlägen, listigen Meldungen gebraucht werden konnten, keineswegs aber sich als Haussklaven, wie sie waren, zu offenem Streiten mit dem König eignen. Für die Handlung in diesem Falle ist es nur eine schwächende Zerstreuung, neben Diktys noch einen Vertheidiger der Danae, der sich fruchtlos erhitzt, einzuführen. Es fällt, wenn man den Diktys als Biedermann aus dem Volke faßt, diese Motivzersplitterung weg und es vereinigen sich dann in zweckmäßiger Weise für die Handlung mit dieser Annahme sowohl die im Bruchstück vorhandene Mahnung an den Unterthan, die Aeuße-

Das Satyrspiel: Die Schnitter (s. Beitr. S. 159ff.) zeigt die weinfrohen Satyrn verlockt von einem phrygischen Unhold, der die Wanderer mit dargebotenem Trunk in seine große Feldmark zu verführen, hier aber, während er selbst unmäßig fortschmauste, zur Schnitterarbeit zu zwingen und hernach in seiner Nachmittagslaune ihnen die Köpfe wegzusicheln und ihre Leiber in die Garben zu binden pflegte. Als die Satyrn diesem Schicksal entgegenzagen, begibt sich ein neuer Knecht in den Dienst des Phrygers, Herakles, der Stammblut vergossen hat, und dies

---

rung über Geburtsunterschied und die entgegengesetzte über den wahren Adel des Charakters, als auch die unwillige Abweisung der Bestechung. Das episodische Motiv hingegen, in welches Welcker die Letztere und das Schelten wegen Mißachtung des Vaterlandes verwoben hat, ist anstößiger Art. Es wäre eine wunderliche Anomalie, daß ein König einem reichen Fremden, der dieses Königs Land für besser als seine Heimath preis't und sein Vermögen hier anzubringen wünscht, dies als eine Niederträchtigkeit verwiese. In den erhaltenen Redestücken des Polydektes hört man einen verstandbegabten Fürsten, der seine Ansichten und Absichten zu begründen weiß. Er würde sich geradezu unverständig zeigen, wenn er Einen der sich ihm mit Schätzen zum Unterthan böte, zurückstieße, noch dazu mit unfürstlichheftiger Schmähung, da ja, wenn er nicht will, einfaches Versagen genügt. Erklärlicher wäre allerdings diese Heftigkeit, wenn, wie dies Welcker ferner voraussetzt und zu den Bruchstücken über Geburtsunterschied passend findet, der verstellte Perseus um die Hand der Danae, die ja der Fürst für sich will, anhielte. Dies Motiv aber, daß der maskirte Sohn den Freier seiner Mutter spielt, um den aufdringlichen Freier zu kreuzen, ist sehr komödienhaft, und um so mehr als ein verständiger Grund zu dieser Neckerei, so wie zur Vorspiegelung von Niederlassung und von Schätzen sich nicht absehen läßt. Welcker sagt, wegen der Feindseligkeit des Polydektes sei dem Perseus die List geboten, daß er sich nicht im ersten Augenblick zu erkennen gebe; und seine Großmuth erfordere, daß er, eh er sich räche, eine gütliche Ausgleichung versuche. Nun kommt aber nach Apollodor, dessen Fabelabriß auch Welcker zu Grund legt, Perseus an, als bereits Diktys und Danae sich in den Schutz der Altäre geflüchtet haben. Da bedarf es nicht mehr einer listigen Ausforschung der Gesinnung des Polydektes. Und eine gütliche Ausgleichung, wie soll die durch den vorgespiegelten Ansiedelungs- und Güterhandel eines Fremden eingeleitet oder durch die Bewerbung um die Frau, die der König mit seiner Liebe verfolgt, herbeigeführt werden? — Dieser Scheinhandel und Wahnzank ist zwecklos. Für des Perseus Großmuth genügt sein offenes Hintreten vor den König mit der Bitte um Aufhebung der Gewalt; für seine Sicherheit das Medusenhaupt, das er bei der ersten Angriffsmiene des Königs nur hervorzuziehen braucht, um ihn und seine Schaaren zu versteinern. Keine Spur, daß den so ausgerüsteten Wunderhelden die Griechendichtung irgendwo in solche Verkleidungen gesteckt hätte, wie den Helden der List Odysseus bei Anschlägen und in Lagen, wo die Maske passend war. — Bedarf es also einer andern Erklärung für die Bruchstücke 13f. Dind. (349N.), wo über Vaterlandsvertauschung gestritten wird, so hat die oben gegebene für sich, daß sie den Zusammenhang der Fabel vollendet und Züge zum Schluß zusammenzieht, die sich einzeln genommen alle in andern Darstellungen dieses Mythus vorfinden. Denn der Zwist des Akrisios mit seinem Bruder Proitos ist gegeben (Apollod. 2, 4, 2), gegeben auch der Sturz des Akrisios durch Prö-

mit Sklavendienst in der Fremde freiwillig abbüßt. Seine biedere Zuversicht gedeiht den Satyrn zu unverhoffter Erfrischung, und sobald die schlechten Sitten des Gewaltherrn ihn aufgebracht haben, erledigt er die Satyrn ihrer Bande und befreit die Welt von dem Menschenschnitter, den er in den nahen Strom wirft.

Hier also findet die Sichel, mit der Perseus der Medusa Haupt vom Rumpfe getrennt hat, in der Menschenhäuptersichel des Feldriesen ein groteskes Gegenbild, und hier nimmt die Buße des Frevels am eigenen Stamm, die im ersten Drama so schauerlich und auch am Schluß des dritten tragisch war, eine thatfrohe Wendung. Denn nur kurz, wie Philoktet im zweiten Drama, scheint Herakles zum Dienste des phrygischen Barbaren gewonnen, um sich gleichfalls in seinen Besieger zu wandeln. So wird hier ein Verächter der Fremdenschutzpflicht von härterem Sinn, als der König im ersten Stücke, und von falscherem Wohlwollen als der Bedränger der Fremden im dritten, in's Wasser geworfen, wo kein Menschenfreund ihn herausfischt; und nach großer Bedrängniß erfreuen sich ihrer Befreiung durch den rettenden Helden hier zwar nicht der ernste alte Diktys und die züchtige Danae, aber der lustige alte Silen und die muthwilligen Satyrn. Und so sind die Motive, die im ersten Drama auf einen düstern, im zweiten auf ernstversöhnlichen Erfolg, im dritten zur Befriedigung durch gerechte Vergeltung ausgingen, im Nachspiel mit phantastischem Humor zum ergötzlichen Triumph erheitert.

Dies die in Hauptzügen ausgesprochene Thema-Gleichheit dieser Tetralogie, deren treffende Abwandlung sich auch noch in untergeordnete Motive verfolgen läßt (Beitr. S. 146—148).

5) Nach der Zeitfolge die dritte der aufgezeichneten Dramengruppen des Euripides, jene die den troischen Krieg umfaßt, also in einem Fabelkreis liegt, ist oben unter den Fabeltetralogieen besprochen. Außer dieser Verknüpfung ihrer Tragödien in Ursache und Folge habe ich (Beitr. S. 74 ff.) an ihrer Darstellung des Fluches jäher Urtheile und unmäßiger Strafwuth eine durchgehend sichtbare Anwendbarkeit auf den gleichzeitigen

---

tos und die nachmalige Besiegung des Prötos und Wiedereroberung der Stammburg durch Perseus (Ovid. Metam. 5, 236 ff. Hygin. F. 244) gegeben, daß Akrisios zur Aussöhnung mit Perseus nach Seriphos kommt und von ihm bei den Leichenspielen des Polydektes wider Willen mit dem Diskus getödtet wird (Hygin. F. 63. 273). Will man indessen gleichwohl die Kombination dieser Züge mit mir dem Euripides beizulegen verschmähen, so liefert, erklärt oder unerklärt, das Bruchstück, welches so heftig gegen den Vaterlandswechsel spricht, den Beweis, daß ein allgemeines Motiv des vorhergegangenen „Philoktetes“ gleichfalls im „Diktys“ zur lebhaften Verhandlung kam, somit die Thema-Gemeinschaft der Tetralogie keine blose Hypothese ist.

wilden Kriegsgeist der Athener und auf den Fanatismus nachgewiesen, welcher im damaligen Prozeß über die Hermenverstümmler viele Einzelne grausam getroffen und den Volkswillen mit sich selbst in bösen Widerspruch gebracht hatte. Aus der vorwurfsvollen Anzüglichkeit dieser Tetralogie fand ich (S. 125) erklärlich, daß mit derselben Euripides dem Xenokles unterlag; was bei Aelian (2, 8) den Preisrichtern zur Schande gerechnet wird. Welcker, der auch einen politischen Grund dieser Nachsetzung des Euripides vermuthet hatte, bemerkt (Die gr. Tr. II. S. 510), diese Vermuthung werde durch den Bezug dieser Tetralogie auf die Zeit, wie ich ihn verfolgt, besser begründet. Nimmt man dies an, so liegt nicht ferne, daß die siegende Tetralogie des Xenokles: Oedipus, Lykaon, Bakchen, Satyrspiel Athamas ein Thema gehabt haben möchte, das der gemeinen Zeitstimmung beipflichtete. Nun sind diese Tragödien des Xenokles alle drei der ständigen Fabel nach von furchtbarem Ausgang. Oedipus, der den Vater erschlagen, die Mutter befleckt, stürzt in Blindheit und Elend, Lykaon, der seinen Sohn geschlachtet, wird in ein Thier verwandelt und ein Bann schwebt für immer über seinem Geschlecht; der Held der Bakchen ist gewöhnlich jener Pentheus, den seine eigene Mutter zerreißt, oder, mag man diesen Chor auch bei einem Orpheus, einem Lykurgos anwendbar finden, so wird Orpheus ebenfalls zerrissen, Lykurgos wird eingemauert, nachdem er im Wahnsinn seinen Sohn erschlagen; der Held des Satyrspiels Athamas ist auch ein von der bakchischen Wuth Heimgesuchter, deren Opfer seine Kinder wurden. Ueber seinem Geschlecht schwebt ein ähnlicher Bann, wie über dem des Lykaon. Er selbst, wird erzählt, stand schon am Altar, um geopfert zu werden, als ihn eine glückliche Dazwischenkunft rettete. In der herrschenden Fassung aller dieser Mythen ist die Ursache von entsetzlichem Unglück Beleidigung einer Gottheit: bei Oedipus des Apollon durch Mißachtung seines Orakels, bei Lykaon des Zeus durch ein ihm vorgesetztes greuliches Opfer, bei den Unglücklichen, welche der Chor der Bakchen umgiebt, Beleidigung des Dionysos durch Leugnung seiner Gottheit und Widerstand gegen seinen Kultus. Keineswegs ist in allen andern, noch in vielen andern Tragödienfabeln die Beziehung der Schuld auf Götter-Ehre und Götterdienst, und die des Unglücks auf den Zorn eines in seiner Gottheit verkannten Unsterblichen eine so direkte, wie in diesen von Xenokles gewählten. Indem also hierin ein besonderes, diesen Dramen gemeinsames Thema objektiv vorliegt, kann es nicht so ganz „unsicher" sein, „in ihnen etwas gemeinschaftliches oder bezügliches nur zu vermuthen" (Welcker, Die gr. Tr. II. S. 688); zumal wir wissen, daß diese Tetralogie gerade mit Glück aufgeführt wurde

als die Athener auf Anzeigen von Religionsfrevel Preise gesetzt hatten und Zweifel an Göttern peinlich straften.

6) An der letzten in dieser Reihe von bezeugten Gruppen tragischer Aufführung, der Trilogie (denn das vierte Stück ist uns nicht genannt) von Euripides, welche nach seinem Tod der Erbe seines Namens und Berufs aufgeführt (Schol. Frösche 67): Iphigeneia in Aulis, Alkmäon, Bakchen, ist Welckern selbst (Die gr. Tr. II. S. 687) die Verwandtschaft eines Hauptmotivs aufgefallen: „Das Verhältniß des Vaters zur Tochter in Iphigenia in Aulis und im Alkmäon in Korinth, und dann in den Bakchen der Tod des Sohnes durch die Mutter, wie in der Iphigenia der Tochter durch den Vater, so daß die Wiedervereinigung des Vaters im Mitteldrama mit der ihm unbekannt als Magd dienenden Tochter und ihrem Bruder zugleich das tragische und kontrastirende Verhältniß der Seitenstücke noch mehr herausstellte."

Die Bakchen liegen uns vor. Ihre Handlung ist die Bestrafung der Familie des Kadmos, besonders der Kadmostochter Agaue und ihres Sohnes Pentheus dafür, daß Agaue und ihre Schwestern den Sohn ihrer in Zeus' Blitzfeuer umgekommenen Schwester Semele, den Dionysos, nicht für des Zeus Sohn und nicht für einen Gott anerkennen und Pentheus als König sich den Gebeten und Opfern an Dionysos und dem Schwärmen der Weiber, welches der junge Gott über Theben gebracht hat, mit Gewalt widersetzt. Bereits hat Dionysos die leugnenden Schwestern seiner Mutter in bakchischen Wahnsinn versetzt und in's Gebirg unter die Schwarmchöre getrieben. Auch den Geist des Pentheus überwältigt er so sehr, daß derselbe sich wider Willen von ihm, in der Meinung, die schwärmenden Weiber zu belauern und zu strafen, als Bakchant verkleiden und in's Gebirge führen läßt. Hier wird Pentheus von der verzückten Mutter und ihren Schwestern zerrissen, und die Mutter trägt das Haupt des Sohnes, als wäre es das eines von ihr erjagten und ohne Waffen erlegten Löwen, im Triumph nach Hause. Nachdem ihr Vater sie zum Bewußtsein und zur Jammerklage über ihre gräßliche That gebracht hat, spricht Dionysos über sie und ihre Schwestern Verbannung aus. Zugleich giebt er dem Großvater Kadmos, obwohl dieser ihn anerkannt und nebst dem alten Seher Teiresias seine Feier mitgemacht hat, die Weisung, daß er und seine Gattin Harmonia sich von den Töchtern trennen und beide in Schlangen verwandelt, auf einem von Rindern gezogenen Wagen ein großes Barbarenheer zur Eroberung vieler Städte führen müssen, bis dies Heer bei einer Plünderung des Delphischen Orakels unterliegen, Kadmos aber mit Harmonia gerettet, in's Land der Seligen versetzt werde. In diesem Drama voll wunder-

barer Wandlungen der Natur und der Menschengestalt, des Menschenverstandes und Menschenschicksals durch Göttermacht und Fügung ist der Gedanke, den Euripides am meisten hervorhebt: Gegen Das, was Götter den Menschen geben und anmuthen, und was im gemeinen Glauben geheiligt ist, können und dürfen sich Verstandesurtheile über das Anständige und Sittliche, Begreifliche und Vernünftige nicht geltend machen (V. 312 ff. 362 ff. 393 ff. 424 ff. 650). Ohne alles Grübeln muß man sich der in Natur und langem Herkommen gegebenen Göttermacht unterwerfen; denn um der Weisheit Ziel zu erreichen, ist ein Menschenleben zu kurz; aber die Hingebung an das Göttliche macht den Augenblick selig und verschafft unerwartete Triumphe (876 ff. 996 ff.).

Den Inhalt des Alkmäon in Korinth giebt Apollodor (3, 7, 7, 2): „Beim Euripides hat Alkmäon in der Zeit seiner Geistesverwirrung mit Manto, der Tochter des Teiresias, zwei Kinder gezeugt, den Sohn Amphilochos und die Tochter Tisiphone, die er als Säuglinge nach Korinth brachte und Kreon, dem König von Korinth, zum Auferziehen gab. Tisiphonen, die sehr schön ward, ließ Kreons Frau, aus Furcht, Kreon könnte sie zu seiner Gemahlin erheben, verkaufen. Alkmäon, der sie zufällig kaufte, hat denn seine eigne Tochter, ohne sie zu kennen, zur Dienerin, und indem er nach Korinth, um seine Kinder wiederzufordern kommt, erhält er auch den Sohn. Und Amphilochos gründet nach Apollons Orakelspruch das amphilochische Argos.“

Eine Unbewußtheit also im nächsten Verhältniß, wie sie schrecklich in den Bakchen bei der Mutter stattfindet, die den Sohn verkennt und umbringt, zeigt sich, wie von Welcker bemerkt ist, auch hier in rührender Art, wo der Vater die eigene Tochter nicht kennt, die er als erkaufte Sklavin bei sich hat. Und wie durchaus in den Bakchen die Handlung in Täuschungen und Verwandlungen fortschreitet, so ist nach der Manier des Euripides für diese Alkmäonfabel aus ihrer Anlage zu schließen, daß sie nur durch Täuschungen und Umstellungen zur endlichen Erkennung überging. Da der Vater die Tochter, die ihm als Dienerin folgt, da aufsucht, wo sie erzogen und von wo sie verkauft worden ist, muß die Ankunft mit ihm an diesem Ort ihres früheren Glücks auf jeden Fall eine große Bewegung in ihr wirken, sei es, daß die Ursache, warum sie verstoßen und verkauft worden, ihr bekannt ist und sie Gefahr von ihrem Wiedererscheinen fürchtet, sei es, daß die Verhältnisse, aus welchen sie gerissen worden, ihr die Hoffnung lassen, zur Anerkennung und Befreiung aus dem Sklavenstande zu gelangen. Je nach der Fassung dieser nähern Umstände und je nach der Gemüthsart der Jungfrau bei Euripides konnte die Verheimlichung der Gründe und Absichten ihres Fürchtens und Hoffens

motivirt und mußten dann Zurückhaltung oder Vorwände bei einer nicht zu verbergenden Gemüthsbewegung Anlässe zu Befremdung und Täuschung für Alkmäon sein. Von seiner Seite ist natürlich, daß er nicht gerade zum voraus der Sklavin bestimmt eröffnet hat, welches Geschäft er in Korinth betreibe; und so mochten die Ueberraschung, die räthselhaften Andeutungen, die ängstlichen oder listigen Vorwände der Sklavin, als sie sich in Korinth gelandet sah, ihn gegen das Königshaus mißtrauisch machen und bestimmen, statt der einfachen Rückforderung seiner Kinder, erst Umwege der Vorsicht einzuschlagen. Es ist außerdem bei dem König eine falsche Vorstellung über das Schicksal der geliebten Pflegetochter vorauszusetzen. Von der Königin, die sie, aus Furcht seiner persönlichen Leidenschaft für dieselbe, verkauft hatte, war ihm nothwendig eine andere Ursache des plötzlichen Verschwindens vorgespiegelt worden, und in dem gleichen Irrthum befindet sich eben so natürlich der Bruder der Verstoßenen: Stoff genug, um bei den Begegnungen mit Alkmäon und mit seiner Sklavin durch Mißverständnisse, falsche Schritte, Kollisionen die Erkennung und Wiedergewinnung beider Kinder aufzuhalten. Das Bestimmte dieser Irrungen giebt Apollodor nicht, der nur den äußersten Umriß der Handlung zieht, von der Lösung aber so viel, daß dem endlich wiedergewonnenen Sohn Götterspruch die Weisung gab, an den Grenzen von Hellas unter den Barbaren eine große Stadt und, können wir hinzusetzen, ein Geschlecht von Sehern zu gründen. Denn die akarnanischen Seher der Griechen in geschichtlicher Zeit sind aus dem dortigen Argos und, da sie sich Melampodiden nannten, von Amphilochos herzuleiten[25]). Und daß Euripides den Amphilochos in dieser Bestimmung vorstellte, läßt sich daran erkennen, daß er ihm, dem Melampodiden von Vatersseite, auch zur Mutter eine Prophetin gab, die dem Apoll geheiligte Manto, die Tochter des hochgerühmten thebischen Propheten Teiresias, der in den Bakchen in dieser Eigenschaft auftritt. Es war nach Thebens Eroberung unter Alkmäons Anführung die gefangene und als Bestheil der Beute nach Delphi geweihte Manto, die, ehe sie von hier entsendet ward, um unter den östlichen Barbaren Mitstifterin von Orakeln und Mutter dortiger Prophetengeschlechter zu werden, den Sohn geboren hatte, der nun Städtegründer und Prophetenstammvater unter den westlichen Barbaren werden soll. In den Bakchen geht aus den wunderbaren Irrungen der Kadmosfamilie ein neuer Gott hervor, der nach weiter Verbreitung seines Dienstes unter den Barbaren Asiens (Bakch. 13 ff.) in's Hellenenland asiatische

---

[25]) Herod. 7, 221. Preller, Gr. Mythol. 2. S. 258. K. F. Hermann, Gottesdienstliche Alterth. d. Gr. §. 37, 11. 41, 9.

Religion hereinführt (20. 55. 64 ff. 126 ff. 306. 748 ff.) und nach seiner erschütternden Offenbarung in Theben das Stammhaupt der Familie zum dämonischen Anführer westlicher Barbarenhorden und dessen aus furchtbarer Verwirrung erwachte, mit Sohnesblut befleckte Tochter zu einer andern Städtegründung in der Fremde bestimmt[26]). Im Alkmäon hat der umgetriebene Held noch im Zustande jener Geistesverwirrung, die seiner Mutter Blut über ihn gebracht, mit der Gefangenen und aus der Heimath Getriebenen den Sohn erzeugt, der, als Kind von den Eltern getrennt, erst als Erwachsener vom Vater zugleich mit der unbewußt gewonnenen Tochter wiedererkannt wird, um nun entsendet als ein Werkzeug Apollons unter Barbaren Stadtheros und Prophet zu werden. Auch hier also gehen durch Wahnsinn, Zerstreuung und Verkennung der Menschen unbegreifliche Plane der Götter hindurch, die aus Familien-Elend Völkerschicksale entwickeln[27]).

---

[26]) Es ist sichtlich und von den Erklärern anerkannt, daß in unsern Handschriften der Bakchen bei der Schlußerscheinung des Dionysos der Anfang seiner Rede weggefallen ist, ebenso, daß hernach in dem lückenhaft abbrechenden Verse des Kadmos (1370: *στεῖχέ νυν, ὦ παῖ, τὸν* ...) die Bezeichnung des Weges anhebt, welchen Agaue (jener uns fehlenden Eröffnung des Dionysos gemäß) zu wandern hat. Aus Lucan C. B. 6. V. 355 ff. ergibt sich aber, daß die Fabel der heimathflüchtigen Agaue die Stiftung eines echionischen Thebens in Thessalien zuschrieb. Vgl. auch Hyg. F. 240. 254.

[27]) Von den auf uns gekommenen Bruchstücken aus des Euripides Alkmäon sind (außer einem vereinzelten Wort) nur zwei sicher aus dem „Alkmäon in Korinth“ 1) das Fragment des Auftrittliedes eines Jungfrauenchors (6 Dind. 75 Nauck), das von der Ankunft eines Fremden in Korinth spricht 2) drei Zeilen (Fr. 7. D. 76 N.), welche die lebhafte Anerkennung, daß von edlen Menschen edle Kinder, wie vom schlechten Vater schlechte sprossen, an ein „Kind Kreons“ richten — wir wissen nicht, ob an den Sohn Alkmäons, der für den seines Pflegevaters gilt und etwa damit in einem Gegensatz gegen seine verstoßene, von der Pflegemutter in falscher Darstellung ihres Abhandenkommens verleumdete Schwester gestellt wird, sofern diese Verleumdung vou dem einseitigen Aufschlusse begleitet gewesen wäre, daß sie nicht Kreons Tochter gewesen, sondern des fluchbeladenen Alkmäon. Sie könnten auch an Tisiphone gerichtet sein, von der sich ebenso denken läßt, daß sie, in dem Wahne erzogen, das Kind des Hauses zu sein, aus dem sie verkauft worden, jetzt vielleicht sich eben darum nicht überraschend in demselben zeigen will, damit nicht die plötzlich enthüllte Tücke ihrer Mutter den Vater und Bruder gegen dieselbe zu gewaltthätiger Zerwürfniß empöre. Dann könnten die Worte zur Anerkennung dieses Edelmuths vom Chor gesprochen sein, dem Tisiphone eröffnet hätte, was sie ihrem Herrn, Alkmäon, noch nicht entdeckt. Des Möglichen ist noch mehr, und wahrscheinlich wird aus diesem Bruchstück nur das entschieden, daß (um die Verwicklung zu steigern) das Drama eines der Pflegekinder oder beide als dem Glauben nach dem Kreon durch Geburt angehörig vorstellte. Denn daß ein wirklicher Sohn des Kreon für den Zusammenhang der Fabel, die uns vorliegt, keinen Zweck gehabt hätte, ist eine einleuchtende Bemerkung Welckers. Alle andern Bruchstücke nun aber, aus welchen Welcker (Die gr. Tr. II. S. 581) einen trotzigen

Die Iphigeneia in Aulis, die uns bekanntlich mit einiger Zuthat und Wegthat erhalten, aber die euripideische ist, geht gleich aus von

---

Widerstand und Willen Kreons, dem Alkmäon seinen Sohn abzustreiten, dann die Entdeckung der Wahrheit durch einen Sklaven, zuletzt die Vertreibung des Kreon durch Alkmäon zu erkennen meinte, sind nur aus dem „Alkmäon" citirt und passen in den „Alkmäon in Psophis," nicht in den „Alkmäon zu Korinth." In der Fabel von jenem nennt Apollodor den Sklaven als Enthüller des Betrugs, in der Fabel, die zu Korinth spielt, nicht, und hier ist ein solcher Vermittler der Erkennung unnöthig. Tisiphone war im Fürstenhause zu Korinth, als sie hinausverkauft wurde, so weit erwachsen, daß die Königin fürchten konnte, der König möchte sie sich anvermählen, die Jungfrau weiß also, da sie nach Korinth zurückkommt, vollkommen was sie hier war, und ist zu lange hier heimisch gewesen, um nicht von Vielen in Korinth, geschweige von der Königsfamilie leicht wiedererkannt zu werden. Mochte nun auch die Königin sie lieber verläugnen wollen; für den Bruder und für den König, der ihr ja sehr zugeneigt war, ist durchaus kein Motiv da, sich zu stellen, als ob sie Die nicht erkennten, deren Wiedererscheinung als Sklavin — was immer ihnen über ihr Verschwinden vorgespiegelt war — sie überraschen und ergreifen mußte. Sobald aber Tisiphone sich nur erst zum offenen Auftreten ermuthigt oder genöthigt sieht, kann die Erkennung nicht ausbleiben. Indem dann Alkmäon zur Rechenschaft gezogen wird, wie er die Jungfrau in seine Hand bekommen, muß bald auch das falsche Spiel der Königin zur Enthüllung kommen, und wenn ja Tisiphone vorher für Kreons Tochter gegolten, so kann die Pflegemutter das Geständniß des Motivs, welches sie für ihre Härte wirklich hatte, nämlich der Befürchtung von Kreons Vermählungsabsicht, nicht eingestehen, ohne zu sagen, daß die Jungfrau Kreons Tochter nicht ist. Auch ohne dieß liegt es nahe, daß sie bei ihrer Entschuldigung das Letztere ausspricht, damit ihre Härte nicht in dem Grade unnatürlich erscheine, wie sie müßte, wäre sie die wahre Mutter. Hier braucht es also zur endlichen Enthüllung der Wahrheit keines mitwissenden Sklaven. Es ist ferner die Annahme, Kreon wolle dem Alkmäon den Sohn abstreiten, durch Nichts gestützt oder empfohlen. Apollodor in seiner kurzen Angabe vom Inhalt des Drama's sagt: „indem sich Alkmäon nach Korinth begibt, seine Kinder wiederzufordern, erhält er auch den Sohn" (*παραγενόμενον δὲ εἰς Κ. ἐπὶ τὴν τῶν τέκνων ἀπαίτησιν, καὶ τὸν υἱὸν κομίσασθαι*). Keine Andeutung eines Widerstands, den Alkmäon gefunden; da sich doch kurz genug hätte sagen lassen: „zwingt er den Kreon, ihm auch den Sohn zurückzugeben." Welcker nimmt an, nachdem Amphilochos in Alkmäon seinen Vater erkannt hat und ihm zu folgen bereit ist, setze ihm Kreon mit dem lügenhaften Vorwurfe, daß er sich um den leiblichen Vater Nichts kümmere (unter diesem sich selbst, den Kreon, verstehend) in jenem Vers aus dem „Alkmäon" zu, der (Fr. 20 D. 84 N.) fragend oder hypothetisch von Unbekümmertheit um den leiblichen Vater spricht. Dies ist eine geschraubte Erklärung, da dem Vers weder anzusehen ist, daß ihn Kreon spricht, noch daß die Vaterschaft, auf die sich berufen wird, erlogen sei. Besser war Bergk berechtigt, diesen Vers in den Alkmäon in Psophis zu setzen und zu vergleichen mit dem ähnlichen aus der Alphesiböa des Attius, deren Fabel eben die des Alkmäon in Psophis war. In dieser hat Welcker selbst (Die gr. Tr. I. S. 283) das Gespräch des alten Phegeus mit einem Sohn bemerkt, den er auffordert, sein Rächer für erlittene Beleidigung zu sein. In dies Gespräch fügt sich sowohl dieser Vers, als Fr. 19. D. 85 N. ganz ungezwungen. Noch unstatthafter endlich, als die Voraussetzung von Kreons ge-

einem unbegreiflichen Rathe der Gottheit. Die lange Windstille, welche die Achäerflotte in Aulis fesselt, und die Forderung des Menschenopfers ist bei andern Tragikern durch alte Schuld des Feldherrnhauses oder einen kürzlich begangenen Frevel des Agamemnon, bei Euripides selbst in seiner taurischen Iphigeneia (V. 20) dadurch motivirt, daß Agamemnon die schönste Frucht des Jahres damals der Artemis gelobt, als ihm Iphigeneia geboren wurde; hingegen in der aulischen Iphigeneia wird keinerlei Schuld oder Gelübde zur Begründung angeführt, sondern schlechthin die Opferung der Iphigeneia als Bedingung der Fahrt und ihres Erfolges, die Unterlassung als alles vereitelnd hingestellt (V. 88 ff. 358 f. 498. 1261. 1309 ff. 1395. 1485 ff.). Es ist unbillig, daß für den Leichtsinnn der Brudersfrau das Vaterherz des Agamemnon und seine unschuldige Tochter bluten soll (384 ff. 481 ff. 1168 ff. 1201. 1236. 1335.), es ist ungerecht, wenn es ein Opfer für das ganze Volk braucht, ohne Wahl oder Loos nur stracks nach der Tochter des Feldherrn zu greifen (1196 ff.), es ist möglich, daß der Seher Kalchas aus Wahn oder Tücke das Opfer bestimmt (520 ff. 879. 956.), es ist höchst unväterlich, daß Agamemnon sein Kind schlachte (136. 399. 490. 877. 912.

---

hässigem Widerstand ist die Vorstellung, daß Alkmäon, um „das Vergehen an den anvertrauten Kindern, besonders der Tochter zu rächen, den Kreon vertreibe.“ Von einem Vergehen an dem Sohn, den Kreon groß gezogen, ist Nichts bekannt Das Vergehen an der Tochter war ohne Kreons Wissen, wider seinen Sinn und Willen geschehen. Vielmehr dankschuldig erscheint Alkmäon diesem König gegenüber. Und wenn nicht: wo steht denn, daß Alkmäon mit einer solchen Heeresmacht nach Korinth gekommen, daß er, der Fremdling, den König aus der Mitte seiner Bürger hinaus von Thron und Land jagen konnte? Empörten sich die Bürger nicht mit — wozu die Fabel keinen Anlaß beut — so mochten der alte Alkmäon und sein Sohn, wenn sie schlecht genug waren, etwa den Kreon meuchlings ermorden, ihn zu verjagen aber vermochten sie nicht. Dies aber sagen die Verse aus „Alkmäon,“ die Welcker hieherzieht (Fr. 11 D. 77 N.), daß „der Fürst als kinderloser Greis fliehen müsse.“ Der Fürst könne, sagt Welcker, in dieser Tragödie nur Kreon sein und in dem andern Alkmäon sei der König bekanntermaaßen weder kinderlos, noch werde er gestürzt.“ Im Gegentheil. In der Fabel vom Alkmäon in Psophis erzählt Apollodor (III, 7, 6, 3) ausdrücklich, daß der alte König Phegeus, nachdem die Rächer des Alkmäon seine Söhne erschlagen, er also kinderlos geworden, sofort selbst überfallen und um Thron und Leben gebracht worden. In der Fabel von der Kinder-Abholung zu Korinth sagt er Nichts von einem solchen Schicksal Kreons. Da er in seiner Zusammenstellung der Alkmäonfabeln von jener Psophischen sogar das erzählt, was jenseits dem Tode des Alkmäon liegt, würde er noch weniger in der Korinthischen Das übergangen haben, was noch That des Alkmäon selbst gewesen wäre, diese Verjagung des Königs, hätte er sie bei Euripides gefunden. Statt dessen sagt sein Ausdruck, daß Alkmäon zur Tochter auch den Sohn bekam, um ihn mit sich fortzunehmen, und daß Amphilochos — nicht eine neue Dynastie in Korinth, sondern in Akarnanien ein neues Argos gründete.

1011 ff. 1177 ff. 1220 ff. 1313|), es ist ein solches Menschenopfer an sich unsittlich und greulich (942. 1080 ff. 1189 ff. 1318. 1360); aber alles das gilt Nichts: die Gottheit will es so. Völlig stimmt dies zu der Anschauungsweise, welche die Bakchen zeigen und lehren. Und auch hier sind alle Schritte und Zustände der Menschen Wahnmittel, Täuschung, Verkennung, die doch zum Unvermeidlichen fortschreitet, welches im Vollzuge wieder ein Anderes ist, als die endliche Unterwerfung selbst glaubte.

Unter täuschendem Vorwand hat Agamemnon die Tochter in's Lager beschieden und eh er, wankend im Entschluß, aber vom Bruder gekreuzt, der dies zu spät bereut, die Berufung abstellen kann, kommt mit der Tochter unerwartet die Mutter an. Die Täuschung, in der sie kommen, macht Agamemnons gezwungene Stellung zu ihnen für beide befremdlich, für ihn doppelt peinlich. Als Klytämnestra im Sinne jenes Vorgebens den Achill begrüßt, folgt beschämende Enttäuschung und bei dem Aufschluß durch den alten Diener ihre und Achills Empörung über Agamemnon. Dieser kann aber weder den triftigen Vorhalten der Frau, noch den rührenden Bitten der Tochter nachgeben, gezwungen vom Volk und der allgemeinen Sache. Und eben so fruchtlos ist Achills gelobte Hilfe und Entschlossenheit zum Aeußersten, da Iphigeneia selbst sie verbittet und sich heroisch hingiebt. Heißt es in den Bakchen (393): „Das Verständigste ist nicht Verstand, sondern den Sinn hingeben in das, was nicht sterblich ist," so gesteht auch hier Agamemnon (444): „Der Gottheit Uebermacht hat mich gefangen mit einem Verstande, der meine verständigsten Anschläge weit übertrifft" (vgl. 744). Gleich darauf sagt er: „Im Glanz der Würde, nach der sich unser Verhalten einrichten muß, sind wir Sklaven der Menge" und nachher (531), zum Opfer zwinge ihn das Heeresvolk, das ihm und seiner Familie sonst Untergang bringen würde; und in dieser Unbändigkeit der Menge, die auch Klytämnestra (914) kennt und Achill (1346—57) erfährt, achtet Agamemnon (1267 ff.) die unwiderstehliche Stimme und Sache von ganz Hellas, zur harten Bestätigung der Anempfehlung der Bakchen, „dem gemeinen Volk müsse man im Glauben und Verhalten folgen" (430: *τὸ πλῆθος ὅ τι τὸ φαυλότερον ἐνόμισε χρῆταί τε, τόδε τοι λέγοιμ' ἄν*). Was die Bakchen der Unterwerfung unter den gemeinen Glauben verheißen (890 ff.): Triumph über die Feinde, folgt auch hier daraus (1383 ff. 1447. 1474 ff. 1525 ff.). Im Triumph des Dionysos büßt Pentheus sein „Gottbekämpfen" (*θεομαχεῖν* V. 45. 325. 635), Iphigeneia erwirbt den Sieg und die Freiheit von Hellas, weil sie dem „Gottbekämpfen" entsagt (1409: *τὸ θεομαχεῖν ἀπολιποῦσα*). Der opferwehrende Pentheus wird statt

eines Wildes zerrissen, anstatt der opferwilligen Jungfrau wird nur ein Wild geschlachtet.

Nach dem Abschiede der Iphigeneia, in welchem sie der Mutter Trauern verbat, weil ihr Grab der Göttin Altar sein werde, und als Siegesbringerin zum Tode gehend mit ihren letzten Worten die Ahnung ihres Wohnens in einem andern Lebenskreise aussprach, erscheint der schmerzvollen Mutter die Göttin Artemis mit dem Troste, daß sie ihr Kind am Leben erhalten werde —: „Eine gehörnte Hindin werd' ich in der Achäer Hand Einfügen, die sie schlachtend in dem Glauben steh'n: Sie schlachten deine Tochter."[28])

Diese Eröffnung muß ferner enthalten haben, daß Iphigeneia von der Göttin in ein fernes Barbarenland als Priesterin ihres dortigen Tempels versetzt werde, um dereinst, obzwar nicht mehr von den Eltern, aber von dem hier in Aulis anwesenden Bruder gesehen, zurückzukehren in's Vaterland und den ausländischen Dienst der Artemis nach Attika zu pflanzen (Eur. Iph. Taur. 28 ff. 1415 ff.).

Im Alkmäon sucht der Vater die Tochter, die er unerkannt bei sich hat und findet mit ihr ihren Bruder, den Apollon als Propheten in's Barbarenland pflanzt. In der Iphigeneia verliert der Vater die Tochter, und der Bruder soll sie als Priesterin im Barbarenlande wiederfinden. Sie wird entsendet, ausländischen Dienst zu üben, Amphilochos hellenischen im Auslande zu stiften. Wie in den Bakchen der Kadmos-Enkel,

---

[28]) Diese Worte, die Aelian (Thiergesch. 7, 39) aus der „Iphigeneia des Euripides" anführt, können nicht, wie Böckh und Viele meinten, dem Prolog des Stücks angehört haben. Allerdings ist an dem jetzigen Prolog das erste anapästische Gespräch zwischen Agamemnon und dem alten Diener nicht in der gewöhnlichen Weise des Euripides. Nach demselben aber macht sofort die iambische Rede des Agamemnon den Prolog ganz im Styl des Euripides. Wollte man statt dessen die Eröffnung der Artemis in den Eingang setzen, so müßte sie, weil sie die Iphigeneia als Tochter der angeredeten Person bezeichnet, an Agamemnon gerichtet sein. Aber diese vorausgehende Unterrichtung des Agamemnon von der Erhaltung seiner Tochter ist unverträglich mit dem ganzen übrigen Stück, wie es vorliegt, wo Agamemnon ja durchweg in der Ueberzeugung handelt und leidet, seiner Tochter Leben nicht blos zum Schein, sondern in bitterem Ernst opfern zu müssen. Aus demselben Grunde kann dieser Aufschluß auch nicht an die Mutter schon im Eingang gerichtet sein. Es treten ja aber beim Euripides die Götter nicht allein bisweilen als Prologsprecher, sondern oft am Schluß der Dramen auf, um die Entscheidung und die günstigen Folgen auszusprechen. Daß die Anführung des Aelian dem echten Schluß der Iphigeneia in Aulis angehöre, ist um so gewisser, als die Schlußscene unsrer Handschriften mit dem Boten durch ihre matte Anknüpfung und das in Vers und Ausdruck eben so ärmliche Ende, das Klytämnestra, Agamemnon und Chor sprechen, ohnehin verdächtig ist.

in Asien göttlich erzogen, seinen unter den dortigen Barbaren verbreiteten Dienst und die ausländischen Diener nach Hellas führt, so ist Iphigeneia bestimmt, als Priesterin und Stifterin ausländischen Dienstes nach Hellas zurückzukehren. Dort wird Kadmos versetzt, ein Dämon der Barbaren zu werden und sie zu Städte-Eroberungen zu führen, bis sie als Räuber am hellenischen Apollontempel untergehen. Hier wird Iphigeneia versetzt, die Hellenen-Opfer der Barbaren zu weihen, zugleich aber das Hellenenheer zu ermächtigen zum Rachezug gegen Räuber und zur Zerstörung der Barbarenstadt.

Die Unbegreiflichkeit der Götter und der Ausgang von Familien-Anfechtungen, worin die nächsten Angehörigen einander täuschen und verkennen, auf Religionsstiftung und auf Schicksale, die Hellenen und Barbaren in Umschwung setzen, sind also diesen drei Tragödien gemeinsam. Sie haben, aus den Zuständen des gealterten Euripides bei der Zerrüttung Athens erklärlich, das wunderliche Thema, daß in der Verwirrung der Verständigen und in der unbewußten Menge sich die Götter am weitgreifendsten offenbaren.

Hiermit haben wir alle bezeugten Aufführungs-Gruppen von Dramen verschiedener Fabel betrachtet. Als Ergebnis darf ich aussprechen: In dem Grade, als von solchen an Einzelstücken, an Fabelzügen, an Bruchstücken mehr des Bestimmten erhalten ist, in demselben Grade zeigt sich deutlicher die Wiederholung und Kontrastirung von Hauptmotiven, die Abwandlung und Entfaltung gleicher Sinnbezüge, das gemeinsame Thema, wie es der alexandrinische Begriff allgemein der tragischen Tetralogie zuspricht. Diese Sinnverwandtschaft der miteinander aufgeführten Tragödien bestätigt auch das Beispiel einer Tetralogie des Euripides, die wir nur zur Hälfte kennen.

7) Die Helena des Euripides, die wir haben, und die Andromeda, die wir an Bruchstücken und Fabelabrissen (Hygin F. 64 u. a.) erkennen, wurden miteinander gegeben (Schol. Aristoph. Thesm. 1012. Frösch. 53.). Sie haben den märchenhaft phantastischen Charakter, die romantische Scenerie, das Abenteuerliche des Unglücks und Glücks gemein.

Helena ist unglücklich durch ihre Schönheit. Sie war von Aphrodite dem Paris versprochen, damit er im Streite der Göttinnen ihr den Preis der Schönheit zuerkenne. Als Aphrodite dem Paris zu ihrer Entführung half, schob Hera ein Scheinwesen unter, und die wahre Helena ließ Zeus von Hermes durch die Luft nach Aegypten tragen und dem König Proteus zur Hut übergeben. Um die Schein-Helena haben die Achäerhelden zehn Jahre gekämpft und geblutet; weßhalb man im Vaterlande der Helena flucht und aus Kummer ihre Mutter sich erhängt hat,

ihre Brüder gestorben sind. Die Schein-Helena hat Menelaos nach der Eroberung an den Haaren in sein Schiff geschleppt, aber als wahre Gattin wiederangenommen und wird mit ihr durch Stürme sieben Jahre lang umgetrieben. Inzwischen ist die schuldlos verschrieene wahre Helena nach dem Tode des Proteus von seinem Sohn Theoklymenos, der alle Hellenen, die an seine Küste kommen, tödten läßt, mit Liebe dergestalt bedroht, daß sie, um ihre Freiheit zu sichern, sich vor dem Palast auf dem Grabe des Proteus aufhält. Hier zeigt die Eröffnung des Stücks die Klagende, die von der Täuschung der Ihrigen, von ihrem Schandruf, und von den See-Gefahren ihres Gatten durch des Königs Schwester Theonoe, eine heilige, prophetische Jungfrau, unterrichtet ist. Menelaos, nachdem er, schiffbrüchig an dieser Küste, seine Gefährten und die Schein-Helena in einer Grotte gelassen hat, kommt Hilfe suchend, in Segelfetzen gehüllt an den Königspalast und geräth, als ihn Helena erkennt, in die äußerste Verwirrung, da er sie, eingedenk seiner kaum erst verlassenen Helena, erst für ein Zauberbild, dann für eine wunderbar ähnliche Fremde halten muß, bis sein Diener mit der Meldung kommt, daß so eben die Schein-Helena unter Entdeckung des Sachverhaltes in den Himmel entschwebt sei. Auf das Entzücken der wiedervereinigten Gatten folgt schwere Sorge, da das Leben des Menelaos vom König bedroht ist, wenn er, von der Jagd zurückkommend, ihn hier findet. Helena schwört dem Memelaos mit ihm zu leben und zu sterben. Des Königs weise Schwester giebt ihnen Aufschlüsse über den Rath der Götter und verspricht, den Menelaos nicht ihrem Bruder zu verrathen. Als der König kommt, giebt Helena ihren Gatten für einen aus, der vom Untergang des Menelaos Zeuge gewesen, und da sie nun frei und entschlossen scheint, die Seinige zu werden, bewilligt der König das Todtenopfer, wie sie es vorher ihrem Gatten bringen zu müssen vorgiebt. Sie müsse nämlich auf's Meer hinausfahren und den Leichenschmuck für den im Meere Umgekommenen in's Wasser senken. Der angebliche Todesbote Menelaos wird gespeis't und gekleidet, zum Behuf des Opfers auf der See spendet der König reichlich Nützliches und Kostbares und stellt der Helena und ihrem Landsmann einen sidonischen Schnellsegler zu Gebot. Auf diesem finden sich auch die Gefährten des Menelaos ein, helfen das Schiff mit deu Gütern beladen und werfen auf der See die ägyptischen Schiffsleute hinaus. Also segelt die gerechtfertigte Helena mit ihrem geretteten Gatten glücklich heim, indem ihre vergötterten Brüder, die flammsternigen Dioskuren ihre Fahrt begünstigen.

Auch Andromeda ist unglücklich durch ihre Schönheit; auch sie soll eine Schuld büßen, die nicht die ihrige ist. Weil ihre Mutter ihre

Schönheit über die der Nereiden gerühmt hat, wälzte der Zorn dieser Meergöttinnen Ueberschwemmung in das Land; das Orakel verhieß Rettung, wenn Andromeda einem Seeungeheuer preisgegeben werde, und der Vater setzte die Tochter aus. Wie Helena in Kummer und Gefahr am Strand Aegyptens auf einem Grabe klagt, so bangt am Strand Aethiopiens an eine Klippe gefesselt Andromeda dem schrecklichen Tod entgegen. Hoch aus der Luft erblickt sie Perseus, der mit dem erbeuteten Gorgohaupte nach seiner Heimath fliegen will. Wenn Menelaos im ersten Anblick seine schöne Gattin für ein Zaubergespenst hält, meint Perseus im ersten Anblick ein wundersames Marmorbild an dem Felsen zu sehen (Fr. 7 D. 124 N.). Dem Staunen folgt Annäherung, Mitleid, Liebe. Sie beschwören den Bund, den Perseus durch den Kampf mit dem Seethier verdienen will. Nach diesem ungeheuern Kampf, der Befreiung der Geliebten, dem Jubel des Volks droht neue Gefahr. Wenn Menelaos bedroht ist von einem stolzen Freier seiner Gattin, so tritt hier ein älterer Verlobter dem Perseus entgegen, ein goldreicher, dem König und Vater der Andromeda nah verwandter Fürst, dem er vormals die Tochter versprochen. Gegen die Herkunft und Lage des Perseus, wie er sie offen bekennt, fallen die Güter und Ansprüche des Stammverwandten bei dem Vater in stärkeres Gewicht, und da der Held und Andromeda nicht von einander lassen, versteckt sich hinter die Feier der ihnen scheinbar bewilligten Hochzeit ein tückischer Anschlag gegen Perseus. Er mißlingt aber, Perseus macht siegreichen Gebrauch von seiner Zauberwaffe, und indem Andromeda ihm in treuer Liebe, die Ihrigen verlassend, nach seiner Heimath folgt, muß wohl das Schiff des besiegten Gegners dem glücklich vereinten Paar zum Hochzeitsgemach und Reisefahrzeug dienen. Hier, wie dort, bewegen sich Schönheit und Muth, Liebe und Treue auf abenteuerlichem Grunde mit wunderbarer Maschinerie in romantischem Spiel.

Es ist ein fühlbarer Unterschied zwischen der balletmäßigen Stimmung solcher Dramen und der pathetisch-dialektischen in der troischen Didaskalie oder der Thema-Gruppe, Medeia, Philoktet, Diktys. Bei diesem Unterschiede der Dramen eines Dichters ist es doppelt redend, wenn die von gleicher Grundstimmung zusammen aufgeführt sind. In dieser Sitte aber, die Dramen zu verknüpfen und einen Stimmungsakkord in ihnen hinauszuführen, stehen, den vollständiger bezeugten Beispielen zufolge, die verschiedenen Dichter gleich. Das Satyrspiel an der vierten Stelle, wie es die Ueberlieferung als Sitte bezeichnet, finden wir in den Thema-Tetralogieen des Aristias, des Xenokles, und der des Euripides, die mit der Medeia begann. Sehen wir bei den Fabeltetralogieen in der Lykurgia des Aeschylos das Satyrspiel Lykurgos, in seiner Oedipodie das

Satyrspiel Sphinx, in der Oresteia den Proteus jedesmal aus demselben Fabelkreise mit den Tragödien, und dürfen dasselbe auch für die Lykurgia des Polyphradmon und die Pandionis des Philokles vermuthen, weil beidemal ausdrücklich die ganze Tetralogie mit diesem Gesammtnamen angeführt wird, so ist auch in der Thema-Tetralogie des Euripides, die Medeia, Philoktet und Diktys begreift, das Anknüpfen des Satyrspiels an die Sinnbeziehung des Ganzen bemerklich, und bei jenen des Xenokles und des Aristias wenigstens ohne Schwierigkeit. Eine Anknüpfung der Figur des Satyrspiels, des Sisyphos, durch Verwandtschaft nach der Fabel und durch den Grundzug seines Charakters an eine Hauptfigur der vorhergegangenen Tragödien ist auch in jener Didaskalie des Euripides gegeben, die den Troerkrieg umfaßt, und die ich daher als Fabel-Tetralogie bezeichnet habe. Denn der Zusammenhang der Tragödien liegt in einer und derselben Kriegsgeschichte und stellt sie unter eine und dieselbe Beurtheilung. Noch weniger stetig in der Handlungsfolge und in den Scenen noch mehr auseinanderliegend sind die Tragödien des Aeschylos, wie sie Welcker (Tril. S. 458 ff. Vgl. Die gr. Tr. I. S. 45 f.) u. d. T. „des Odysseus Tod", als eine Fabel-Gruppe angesehen hat. In des Euripides Thema-Tetralogie „das Weib" steht an der vierten Stelle statt des Satyrspiels eine Tragödie, die aber auch das Thema in einen heitern Schluß hinausführt. Für den allgemeinen Gebrauch des Satyrspiels zum Schlußglied zeugen die überlieferten Satyrspieltitel und Bruchstücke von den drei berühmten und andern Tragikern. Daß aber vom Drama ohne Satyrn als Endstück die Alkestis des Euripides wohl nicht das einzige Beispiel gewesen, hab' ich (Beiträge S. 5 ff.), daraus wahrscheinlich gemacht, daß bei keinem der drei Tragiker die angegebene oder aufzubringende Zahl der Satyrspiele auch nur annähernd hinreicht, um nach den bekannten Gesammtsummen ihrer Tragödien für je drei ein Satyrspiel stellen zu können. Auch ist natürlich, daß für manche Dramatisirung einer inhaltsvoll fortschreitenden Fabel das Hinzuziehen des vierten Drama's zur Fabelausführung und für manche Abwandlung eines Thema's in Beispielen verwandter und kontrastirender Handlungen zum vierten Glied eine heroische Fabel mit ernstem Chor geeigneter sein konnte als eine jenes engeren Gebiets, wo sich Heroenfabeln mit Satyrchören vereinigten. Unter diesem Gesichtspunkt deutet dann das Zahlenverhältniß der Satyrspiele zu den Tragödien darauf hin, daß auch in diesem Abwechseln zwischen satyresk schließenden und ohne Satyrn erheitert schließenden Tetralogieen eben so wenig wie in dem Abwechseln zwischen Fabel-Tetralogieen und Thema-Tetralogieen sich die Tragiker voneinander unterschieden, sondern jeder sowohl der einen als andern

Form sich nach Gelegenheit bediente. Auf eine dritte Kompositionsform weisen romantische Endglücks-Tragödien, wie des Euripides Andromeda und Helena insofern hin, als sie eines in's Heitere lösenden Schlußdramas nicht bedürfen, sondern durchhin, wie die Helena zeigt, ihr komisches Element bei sich haben und mitentwickeln. Auch in dieser Beziehung steht Sophokles gleich mit Euripides. Denn auch er hat diese phantastische Helenafabel (Beiträge S. 246 ff.) und die romantische Andromeda (Welcker die gr. Tr. I. S. 349 ff.) vorgeführt. Ueberblicken wir nun, was wir von der attischen Theater-Chronik, soweit sie die gruppirten tragischen Aufführungen betrifft, übrig haben, im Ganzen.

13. Zusammenstellung.

Olympiade.	V. Chr.	
61	535	Thespis führt seine dramatische Tragodia an den städtischen Dionysien ein.
67	511	Phrynichos siegt im tragischen Wettkampf.
70	499	Pratinas, Chörilos und der junge Aeschylos im tragischen Wettkampf.
71	495	Sophokles geboren.
73	484	Aeschylos siegt im tragischen Wettkampf. Euripides geboren, nach der Marmorchronik.
75	476	Sieg des Phrynichos mit der Fabeltetralogie: Phönissen, Thronbeisitzer, Perser, Satyrspiel . . .
76	472	Sieg des Aeschylos mit der Thema-Tetralogie (Hellenensieg über Barbaren:) Phineus, Perser, Glaukos, Satyrspiel Prometheus.
77	468	Erster Auftritt und Sieg des Sophokles mit Triptolemos... über Aeschylos.
78	467	Sieg des Aeschylos mit der Fabeltetralogie: Laïos, Oedipus, Sieben, Satyrsp.: Sphinx, über des Pratinassohnes Aristias Thema-Tetralogie (Göttergünstlinge): . . . os, Perseus, Tantalos, Satyrsp.: Die Ringer, welche den zweiten Preis, und des Phrynichossohnes Polyphradmon Fabeltetralogie: Lykurgia, welche die dritte Stelle erhält.

Olympiade.	V. Chr.	
80	458	Sieg des Aeschylos mit der
		Fabeltetralogie: Oresteia: Agamemnon, Choephoren,
		Eumeniden, Satyrspiel: Proteus.
81	456	Aeschylos stirbt.
81	455	Erster Auftritt des Euripides mit Peliaden
		.... Er bekommt die dritte Stelle.
84	441	Erster Sieg des Euripides.
85	438	Sophokles siegt über des
		Euripides Thema-Tetralogie
		(das Weib): Kreterinnen, Alkmäon in Pso-
		phis, Telephos, Alkestis,
		welche den zweiten Preis erhält.
87	431	Aeschylos' Sohn Euphorion siegt
		über Sophokles, der den zweiten Preis
		und über des
		Euripides Thema-Tetralogie
		(Vaterland und Fremde): Medeia, Philoket,
		Diktys, Satyrsp.: Die Schnitter,
		welche die dritte Stelle erhält.
87	429	Der Aeschyleer Philokles siegt mit der
		Fabeltetralogie: Pandionis über des Sophokles
		Fabeltetralogie: Oedipodie: König Oedipus, Oedipus
		auf Kolonos, Antigone, ..,
		welche den zweiten Preis erhält.
87	428	Euripides Sieg mit Hippolytos ...
		über Sophokles' Sohn Jophon, der
		den zweiten Preis,
		und über Jon, der die dritte Stelle erhält.
91	415	Xenokles siegt mit der Thema-Tetralogie
		(Götter-Rache): Oedipus, Lykaon, Bakchen,
		Satyrsp.: Athamas
		über des Euripides
		Fabeltetralogie: Alexandros, Palamedes, Troerinnen,
		Satyrsp.: Sisyphos,
		welche den zweiten Preis erhält.
91	412	Euripides gibt die Thema-Tetralogie
		(Liebe in Abenteuern) wozu Helena und An-
		dromeda gehören.
92	409	Sophokles siegt mit Philoktet ...

Olympiade.	v. Chr.	
93	406	Euripides stirbt.
	405	Sophokles stirbt.
		Euripides d. J. gibt nach des älteren Euripides' Tod dessen Thema-Tetralogie (Götter-Offenbarung, Familien verwirrend, Völker bewegend): Iphigeneia in Aulis, Alkmäon in Korinth, Bakchen ....
		Melétos gibt die Fabeltetralogie: Oedipodeia.

14. Anwendung auf Sophokles.

Daß Sophokles bei seinem ersten Auftritt und Wettsieg über Aeschylos anders als tetralogisch aufgeführt, nehmen die Einzeldramen-Verfechter selbst nicht an. 30 Jahre später sehen wir ihm den Euripides mit einer Tetralogie unterliegen und nach weiteren 7 Jahren eine Tetralogie des Euripides die dritte Stelle, die zweite in eben diesem Wettkampf den Sophokles erhalten; in diesen beiden Fällen (auch dies wird anerkannt) muß also Sophokles ebenfalls tetralogisch aufgeführt haben. 2 Jahre nach dem letzten Fall sind seine Oedipustragödien zu setzen, die sich selbst als Komposition darstellen und fehlt uns also nur die Angabe des letzten Stücks dieser Tetralogie, es sei nun ein Satyrspiel gewesen, oder wie der Bau des Ganzen (s. m. Einleit. in Antigone S. 46) vermuthen läßt, eine die Fabel abschließende Tragödie. In den ganzen 63 Jahren von jenem ersten Auftritt des Sophokles bis zu seinem Tode sind uns zudem aus dem ersten Jahrzehent noch drei Fabeltetralogieen (2 des Aeschylos, 1 des Polyphradmon) und 1 Thematetralogie von Aristias, aus den 20 darauffolgenden Jahren außer den 2 Thematetralogieen von Euripides, die Sophokles besiegte, und der Oedipodie des Sophokles die Fabeltetralogie des Philokles, und aus den letzten 23 Jahren des Xenokles Thematetralogie und zwei Gruppen dieser Klasse, die Euripides gedichtet, außerdem auch eine Fabeltetralogie von Euripides, wie noch jenseits dieser Grenze die des Melétos, durch Zeugnisse bekannt. Hinlänglich erscheint hierin die Tragikerlaufbahn des Sophokles mit der Sitte der Dramen-Komposition verflochten und überzogen und dient selbst diese lückenhafte Chronik zur Bestätigung der alexandrinischen Tradition von der Gemeinbräuchlichkeit der tetralogischen Aufführung.

Alles Gegebene deutet nur darauf hin, daß Sophokles immer tetralogisch dargestellt. Von anderer Seite spricht dafür auch die Zahl seiner Siege (Schöll, Leb. d. Soph. S. 78 f.). Es werden ihm bei ungefähr 113 Stücken 18 oder 20 Siege (erste Preise) zugeschrieben. Bei durch-

gehends tetralogischer Aufführung ergiebt die Zahl der Stücke 28 Bewerbungen und hat dann Sophokles bei weitem in den meisten Fällen den Sieg, nämlich 18 oder 20 mal den ersten, 8 oder 10 mal den zweiten Preis davongetragen, da bestimmt gesagt wird, daß er zur dritten Stelle niemals herabgekommen. Dies entspricht dem Zeugniß, daß er der beliebteste Tragiker seiner Zeit gewesen. Hätte er aber, wie bei Suidas steht, den Einzelwettkampf anstatt der Tetralogie eingeführt, so kämen seine Siege nicht auf den vierten Theil der Bewerbungsfälle und wäre er etliche und achtzigmal der Zweite geworden. Lassen wir auch seine Einführung sich auf das Lenäen-Wettspiel und seine einzeln aufgeführten Dramen auf die Hälfte der Gesammtzahl beschränken, so wäre er bei 56 oder 57 Einzeldramen und 14 Tetralogieen immer noch in 70 Aufführungen 50 mal unterlegen, da der Siege nur 20 waren, also ungleich öfter nachgestanden als zum Kranz gekommen. Da müßten wir doch fragen: Wer waren denn die glücklichen Nebenbuhler, die den Meister, ohne seinem überwiegenden Ruhm zu schaden, so oft um den ersten Preis brachten? Die dreizehn oder achtzehn Siege des Aeschylos müssen zum größten Theil vor die Tage des Sophokles fallen, da es von den vier Jahrzehnten seiner Tragikerthätigkeit nur das letzte ist, in welchem auch Sophokles bereits auf der Bühne war. Dem nächstberühmten Euripides finden wir fünf Siege, dem Ion und dem Achäos, die zu den geschätzteren zählen, jedem einen Sieg zugeschrieben. Wenn wir außerdem von allen sonst genannten Tragikern dieser Zeit so wenige Siege, als mit Rücksicht auf das Schicksal der Letztgenannten ihnen zuzutrauen sind, in Anschlag und gegen das Kampfglück des Sophokles in Abrechnung bringen, muß immer noch die Zahl seiner Kränze für 70 Aufführungen unerklärt gering erscheinen. Soll, wie billig, der glänzende Meister öfter Sieger geblieben als unterlegen sein, so muß man, um die Summe der Dramen auf eine so viel kleinere Zahl Bewerbungsfälle zurückzuführen, die tetralogische Aufführung zum wenigsten so überwiegend, die mit Einzeldramen so selten annehmen, daß die letztere aufhört, für die Kunstübung von Belang zu sein.

Denn dichtete, wie man hiernach annehmen muß, Sophokles für das Hauptfest und bei weitem für die meisten Bewerbungen tetralogisch, so kann die Einführung von gelegentlichen Ausnahmen, wo einzelne Dramen kämpften, kein Moment für die Entwicklungsgeschichte der attischen Tragödie haben. Am wenigsten ist man berechtigt, eine Sache von so untergeordnetem und geringem Spielraum sich, wie man beliebt hat, mit dem eigentlichen Fortschritt der Tragödiendichtkunst durch Sophokles in wichtiger Verbindung zu denken.

Was nach gegebenen festen Gesichtspunkten zulässig bleibt, ist blos die Möglichkeit, daß im damaligen Athen bisweilen auch einzelne Dramen aufgeführt worden, obwohl jedenfalls viel seltener als die Gruppen, die zur völligen Dionysosfeier gehörten und, nach Thrasyll, die allgemeine Weise des Wettkampfs waren. In diesem geringen Umfang kann man die Sache annehmen, wenn man's doch durchaus will. Bezeugt ist sie aber nicht. Denn da man hierbei, um nicht dem Sophokles in seinen Preisbewerbungen zu viele Nieten zuzuschieben, doch die Tetralogie als vorwaltende Sitte, übereinstimmend mit den Alexandrinern festhalten muß, so kann man sich für das ausnahmsweise Einzeldrama nicht mehr auf den Suidas stützen, der den Sophokles das Letztere an die Stelle der Tetralogie setzen läßt. Dies ist nun freilich ganz falsch; aber das in einen möglichen Nebenwinkel gerettete Einzeldrama auch noch nicht historisch.

15. Trilogie, wie Tetralogie. Sophokles, wie Aeschylos.

Von den 20 dem Aeschylos beigelegten Trilogieen haben bei weitem die meisten, nämlich 16, kein Zeugniß ihrer Zusammengehörigkeit für sich, weder ein besonderes für die besondere Gruppe, noch ein allgemeineres, daß Aeschylos gewöhnlich oder häufig Fabeltrilogieen gegeben. Es sind nur die Titel der einzelnen Tragödien und die spärlichen Fragmente der letztern, die vorliegen. Alles beruht darauf, ob die Beziehung dreier Titel auf die Succession der Handlungen einer Fabel Wahrscheinlichkeit hat und dazu die Bruchstücke passen. Dieselben Beweismittel sind für Fabeltrilogieen des Sophokles vorhanden. Daß außerdem von zufällig nur 4 solcher Gruppen des Aeschylos äußere Zeugnisse sich erhalten haben, von solchen des Sophokles aber, wie von den meisten des Aeschylos, keine, macht deswegen keinen Unterschied, weil die echte alte Ueberlieferung eine Ungleichheit, die zwischen Aeschylos und Sophokles in Betreff der Dramen-Verbindung stattgefunden hätte, nirgends behauptet oder andeutet, vielmehr im Gegentheil das Dichten und Aufführen von Dramen-Gruppen als allgemeine Sitte der attischen Tragiker hinstellt.

Daß die Aufführung immer tetralogisch war, hindert uns nicht, bei Sophokles ebensowohl als bei Aeschylos von Trilogieen zu sprechen. Es konnte zwar an der vierten Stelle eine Tragödie stehen, die ein Thema mit den drei vorangehenden hatte. Dies ist an der Alkestis des Euripides bezeugt und klar; und dieses uns keineswegs als eine Sonderbarkeit bezeichnete Beispiel für das einzige seiner Art zu erklären, wäre willkührliche Voraussetzung. Bestimmte Gründe, die ich oben (S. 79)

schon angeführt, sprechen vielmehr dafür, daß auch in Fabel-Gruppen vier Tragödien vorkamen. Häufiger war gleichwohl das Satyrspiel an der vierten Stelle. Dies geht aus der Angabe bei Diogenes L. hervor, die es allgemein, als das Gewöhnliche, ausspricht, und nächstdem aus dem Verhältniß der Summen uns erhaltener Satyrspieltitel von Aeschylos und von Sophokles zu den Summen der uns erhaltenen Tragödientitel von Denselben. Theilt man die letzteren mit drei, um die Summen der Gruppen zu bekommen, so macht dann die Anzahl der Satyrspiele beidemal ungefähr zwei Drittel der Gruppenzahlen, stellt sich also analog zu dem Satze, daß das Satyrspiel an vierter Stelle der öftere Fall war. Bei einem Falle dieser Art, bei der Oresteia des Aeschylos finden wir von Aristarch und Apollonios den Namen Trilogie angewandt, mit welchem sie, vom Satyrspiel absehend, die drei Tragödien als ein Ganzes zusammenfaßten. Wir selbst sehen bei diesem Satyrspiele, dem Proteus, aus der Fabel, daß es mit den Tragödien zu einem Fabelkreise gehört, und aus den Fragmenten, daß es auf die Motive der Tragödien poetische Beziehung hat, unbeschadet Dem, daß die Handlung der Tragödien sich mit der dritten abschließt und befriedigend vollendet. Obgleich also dies Satyrspiel pragmatisch angeknüpft und die Tetralogie nicht blos eine äußerliche nach der Aufführung, sondern eine poetische nach der Komposition ist, sind doch die Tragödien unter sich enger verbunden als mit ihnen ihr Satyrspiel. Sie haben den Vortragstyl durchaus gleich, welchen hingegen das Satyrstück mit einem burlesken Chor und einer heitern Phantastik temperirt, und sie fordern im Gang und Sinn der Handlung einander nothwendig, nicht nothwendig aber das Satyrstück, wenn es schon durch Charakter und Motive ein anmuthiges Nachspiel zu ihnen bildet. Aus der Natur der Sache begreift sich, daß manches Satyrspiel noch weniger Bezug auf die bestimmten Vorstellungen der Tragödien haben und doch für die Wirkung, die sie zurückließen, eine angenehme Stimmungswandlung erzeugen konnte. In allen solchen Fällen hat die Unterscheidung der tragischen Trilogie ihren wohlverständlichen Sinn, und sie waren zahlreich, weil ja die Tetralogieen der Mehrzahl nach solche mit Satyrstücken an vierter Stelle waren. Was nun Dramengruppen betrifft, die uns als solche nicht bezeugt, aber durch Spuren wahrscheinlich sind, so ist es natürlich, daß bei dem freieren Bezuge, in welchem überhaupt sich die Satyrspiele den Tragödien anschlossen, die nachweisbare Möglichkeit der Anknüpfung eines bestimmten an bestimmte Tragödien den Schluß auf wirkliche Zusammengehörung noch nicht nach sich zieht. Hingegen von einer aus Titeln und Bruchstücken erkennbaren Ergänzung dreier Tragödien zu einer verketteten Handlung

ist der Schluß auf ursprüngliche Zusammendichtung um so bündiger, je sichtlicher die Handlungstheile einander fordern. Und wenn sich dabei für den Handlungs-Abschluß in der dritten Tragödie eine merkliche Spur findet, ist der Name Trilogie gerechtfertigt. Wir lassen also bei Aeschylos alle Trilogieen gelten, deren innere Verbindung an den Ueberbleibseln wirklich nachgewiesen werden kann, verlangen aber billig für ebensolche Nachweisungen an Ueberresten der sophokleischen Tragik die gleiche Anerkennung.

Man hat nicht mit diesem gleichen Maß gemessen, sondern mit doppelt ungleichem. Bei den Ueberresten des Aeschylos hat man schwache Möglichkeiten für Wiederherstellungen gegeben, hingegen entschieden stärkere Kennzeichen von Zusammengehörigkeit, die ich an Ueberresten sophokleischer Stücke nachgewiesen, als ungültig verworfen. Gerade das Haupterforderniß, die Aufzeigung an der Handlungsform der Stücke, die man für ursprünglich verbunden erklärt, daß sie einander wesentlich ergänzen, wird meistens an der Wiederherstellung äschylischer Trilogieen vermißt, gerade dies hat man, als ich es für sophokleische Kompositionen geltend machte, gar nicht erwogen, sondern mein Verfahren von Seiten verschiedener kritischer Nebenmittel verdächtigt, die dem Laien unerlaubt kühn scheinen, von welchen ich aber leicht hätte beweisen können, daß meine heftigsten Gegner sich ebenderselben, wo es ihnen beliebte, selbst bedienten. Ich hatte keine Lust zu einer solchen Berichtigung von einseitigen Referaten aus Akten, die ja vorlagen. Ich gehe auch jetzt nur auf die Sache los und zeige, warum die Annahme von verknüpften Dramen des Sophokles nicht schlechtere, sondern bessere Grundlagen hat als die gemachten Annahmen von solchen des Aeschylos.

16. Sicherheitsgrad gemuthmaßter äschylischer Trilogieen.

Die erhaltenen Titel verlorener Dramen des Aeschylos sind zum großen Theil nicht von der Art, daß sie an sich schon auf eine bestimmte Fabel hinwiesen. Argeier, Kreterinnen, Phryger (*Φρύγιοι*), Priesterinnen, Geleitschaar, Pflegeschaar, Jünglinge u. m. dgl. können auf ganz verschiedene Fabeln bezogen werden. Es sind ebenso zum großen Theile die Bruchstücke aus den verlorenen Dramen des Aeschylos so kümmerlich, daß sie im öftern Fall gar keinen bestimmten Handlungszug, noch weniger einen Begriff von den Grenzen der Handlungsentwicklung in dem Drama, dessen übrige Splitter sie sind, an die Hand geben. Hieraus folgt, daß man freilich leicht sich Möglichkeiten imaginiren kann, wonach drei Stücke dreier Titel eine gewisse Fabel können zum Gegenstand ge-

habt haben, daß aber an den Ueberresten weder die Bestimmtheit der Fabel, noch die Bestimmtheit ihrer Vertheilung auf diese drei Stücke wahrzunehmen ist. Wie häufig dies Gebrechen sei, zeigt die Geschichte der Trilogieen-Wiederherstellung.

Für die Lykurgia hatte Welcker (Tril. S. 320) die Dramen-Folge aufgestellt: Dionysos Ammen, Edonen, Lykurgos-Bassariden. Wie dagegen das (zuerst durch G. Hermann bekannt gemachte) Scholion die überlieferte Didaskalie der Lykurgia giebt, waren die Edonen, die Welcker als Mittelstück nahm, das erste, die Bassariden, die Welcker als Endstück faßte, das Mittelstück, und das dritte Stück waren die „Jünglinge," die Welcker zu einer ganz andern Fabel, nämlich (Tril. S. 452) zum Anfangstück für eine Heimkehr des Odysseus verwendet hatte. So gänzlich konnte Welcker das letztere Stück verkennen, so das Mitteldrama für das Schlußdrama, das Anfangstück für das Mittelstück eben nur darum halten, weil von jenem die Ueberreste gar Nichts über den Inhalt, von diesen Nichts über die Handlungs-Grenzen ergaben.

Als Oedipodie und Thebais stellte Welcker (Tril. S. 354 f.) die beiden Trilogieen auf: 1) Laios, Sphinx, Oedipus; 2) Nemea, Sieben gegen Thebä, Phönizierinnen. Den Phönizierinnen gab er hier die Bestattung des Polyneikes durch Antigone, Verbannung des Oedipus mit ihr, dessen Ankunft auf Kolonos, Rückforderung durch Kreon, Schützung durch Theseus und Grabvermächtniß zum Inhalt. Später (Darmstädter Schulzeitung 1832 S. 164. 229.) änderte Welcker die zweite Trilogie dahin, daß er zum dritten Stück die Eleusinier nahm. Die Phönizierinnen erklärte er nun zum Endstück der Epigonentrilogie und nun sollte ihr Inhalt sein (a. O. S. 234) die Tapferkeit des Alkmäon, die Wiedereinsetzung des Thersandros und die Weihung der Manto nach Delphi. Allein nach der später durch Franz bekannt gewordenen alten Didaskalie war Oedipus nicht, wie bei Welcker, Endstück, sondern Mittelstück, die Sphinx nicht Mitteltragödie, sondern Satyrspiel an vierter Stelle, und die von Welcker in die zweite Trilogie als Mittelstück gesetzten Sieben waren Endstück der ersten.

Daß Welcker die „Bogenschützinnen" zuerst als Amazonen vor Troja zur Memnonfabel stellte, hernach von Droysen es angenommen hat, daß sie die Aktäonfabel enthielten, mach' ich hier darum nicht geltend, weil das Letztere wirklich aus den Bruchstücken erkennbar ist. Hingegen die obenerwähnten Platzwechslungen der Stücke, die so und so die wirkliche Didaskalie nicht erriethen, und seine Erklärung der Eleusinier erst zu einem Anfangstück (der Epigonen), dann zu einem Endstück (der Thebais), gereichen zum Beweise, daß hier nicht die Rede sein kann

von der Nachweisung einer Verknüpfung. Eine Komposition ist es dadurch, daß Anfang, Mitte und Ende bestimmt ist. Wo aber der Stoff so geduldig ist, daß er ebensowohl Ende sein kann als Anfang, und so undeutlich, daß das Nachspiel für die tragische Mittelhandlung genommen werden kann, da ist die Komposition nicht zu ermitteln. Und wie sollte man denn einen Verbindungsknoten an einem Stück objektiv nachweisen können, dessen ganzer Inhalt so völlig unbekannt ist, daß man in demselben, wie Welcker in den Phönizierinnen, das einemal die tragische That der Antigone und die letzten Schicksale des Oedipus, das anderemal die Endscenen des Epigonenkriegs voraussetzen kann? Zwar daß die erste Voraussetzung, eines solchen Endstücks zu den Sieben gegen Theben, unrichtig sei, konnte man gleich wissen, weil in diesen Sieben Oedipus, den das vermeinte Endstück nach Kolonos will wandern lassen, ganz unzweideutig schon todt ist. Durch diese Beseitigung wird es aber um Nichts möglicher, unter demselben Titel nun den Inhalt nach der zweiten Voraussetzung an der einzigen Zeile zu erkennen, die aus den Phönizierinnen angeführt wird und von einer Fußbekleidung spricht. Es ist sogar in diesem einzigen Citat nicht einmal der Titel Phönizierinnen (der im handschriftlichen Verzeichniß der Stücke des Aeschylos fehlt) bei Pollux 7, 91 handschriftlich gesichert, sondern Becker lies't: Phryger.

Es zeigt dieselbe Unzulänglichkeit der Beweismittel, wenn Welcker zur Iphigeneia-Trilogie die „Priesterinnen" erst (Tril. S. 409) als Anfangstück, dann (Rhein. Mus. V, S. 447) als Endstück ziehend, jenesmal für ihren Inhalt die Vorgänge in Aulis vor der Opferung der Iphigeneia, dann aber die in Tauri, wo Orest die Schwester wiederfindet, erklärt. Auch die Verwendung der „Gemachbauenden" (Thalamopoioi), als „Brautgemachzimmerer" erst zum Mittelstück, dann zum Anfangstück der letzteren Trilogie hat eben so wenig Nothwendigkeit als die Verbindung der „Ammen" oder „Wärter" (Trophoi) und der „Geleitschaar" (Propompoi) mit der Niobe-Tragödie. Denn allerdings lassen sich auch andere dramatische Fabeln denken, wo jene und diese vorkommen konnten, und die Reste unter diesen Titeln enthalten keine Fabel-Kennzeichen. Dies gilt ferner von den „Netzmachern" (Diktyurgoi), die das Anfangstück einer Athamas-Trilogie sein sollen. Nach Welcker thut dieser Chor so dergleichen als machte er Netze, weil Athamas, der im bakchischen Wahnsinn zu jagen glaubt, nach Netzen schreit. Dies Beschwichtigungsmotiv, das in der Handlung dieser Fabel nur ganz vorübergehend gedacht werden könnte, erklärt weder die Benennung des ganzen Chors und Stücks so natürlich, noch ist es an sich mit dieser Handlung so ungesucht gegeben, um unmittelbar als ihr zugehörig einzuleuchten. Die

Fragmentchen bieten keine Anknüpfung an Athamas. Daher war G. Hermann mindestens eben so berechtigt, der mehr bezeugten Leseart „Netz-Zieher“ (Diktyulkoi) den Vorzug und die Deutung auf die Danae-Fabel zu geben. So ist der Chorname bezeichnend für ein wesentliches Moment der Fabel, die Rettung der Danae und des Perseus aus dem Meere. Die letztere Handlung schreibt Welcker selbst dem Aeschylos zu in dem ersten Stück einer Perseus-Trilogie. Aber der Titel, den er diesem giebt, „Danae“, beruht ausschließlich auf der Korrektur einer Anführung, deren Schriftzug näher legt, „Danaiden“ zu lesen. Und hier will ich bemerken, daß auch die obenerwähnten „Gemachbauenden“ (Thalamopoioi) auf die Einrichtung des Thalamos zu beziehen, in welchen Danae von ihrem harten Vater gesperrt wird, Das für sich hat, daß hier der Thalamos ein reell integrirender Bestandtheil der Fabel ist, was er in der Iphigeneia-Fabel, mit der Welcker diesen Chor verknüpft, darum nicht ist, weil hier der blose Vorwand der Hochzeit, als Motiv der Berufung der Jungfrau, mit ihrer Ankunft in Aulis verschwinden muß.

Die Titel, die wegen Mangels an Ueberresten das einzige Gegebene bei diesen Trilogieenversuchen sind, nur daß ihre Deutung nicht sicher ist, sind bei andern dieser Trilogieen nicht einmal gegeben, sondern auf unüberzeugende Weise gemacht. So bei der trilogischen „Zerstörung Ilions“ (Iliupersis) nicht nur im ersten wiederaufgegebenen, sondern auch dem zweiten Versuche Welckers. Der erste (Tril. S. 440. 489) verband Ilierinnen, Persis, Aias Lokros. Gegeben war hier nur der Aias Lokros durch eine Anführung bei Zenobius. Weil aber das Stück im handschriftlichen Verzeichniß der Stücke des Aeschylos fehlt und diese Anführung ganz allein steht, während aus dem Lokrischen Aias des Sophokles sieben Anführungen Verschiedener, darunter des Zenobius selbst (5, 98) vorliegen, ist der Name des Aeschylos in dieser (6, 14) für Schreibfehler anstatt Sophokles von den Kritikern, nun auch von Welcker selbst erkannt worden. Den Titel Persis hat Welcker durch Umschreibung von „Persais“ in „Persibi“ bei Wortanführungen, die in unsern Persern des Aeschylos nicht stehen, übrigens keinen Zug der ilischen Handlung andeuten, und so auch die „Ilierinnen“ durch Umschreibung des Worts in einem End-Satze des handschriftlichen Lebens des Aeschylos gewonnen, welcher corrupt und unerklärt ist und, wie Welcker selbst nicht leugnet, ein unverständlicher Satz auch nach dieser Umschreibung bleibt. Könnte man auch an so geschöpfte Titel glauben, so bringen sie doch Nichts mit sich, woraus die Verknüpfung der Stücke miteinander sich darthäte. Der zweite Versuch (Rhein. Mus. V. 466. Die gr. Tr. I, 29)

verbindet: Lemnier-Philoktet, Philoktet [in Troia], Persis-Phrygerinnen. Die Lemnier finden sich im handschriftlichen Verzeichniß der Dramen des Aeschylos, über ihren Inhalt nirgends eine Angabe. Weil aber das Verzeichniß auch den Philoktetes nennt, erklärt Welcker diesen für den Philoktet in Troia, die Lemnier für den Philoktet auf Lemnos. Der Titel Persis hat die schon erwähnte Veränderung der Lesart, der Nebentitel Phrygerinnen die Aenderung der im handschriftlichen Verzeichniß genannten „Phrygioi" in „Phrygiai" zur Grundlage. Nachweisbar als Dichtung des Aeschylos ist schlechthin blos die Handlung des Philoktet auf Lemnos. Aber keines der von Welcker in die Lemnier gesetzten Bruchstücke ist unter dem Titel Lemnier, sondern neunerlei Anführungen sind immer nur unter dem Titel Philoktetes citirt. Im handschriftlichen Verzeichniß ist in fünf Fällen, wo die Stücke Nebentitel hatten, dieser gleich mit „oder" an den alphabetischangeführten Titel angehängt, wonach man, wenn Welckers Deutung richtig wäre, auch hier erwarten sollte: „Lemnier oder Philoktetes." Die Anführung des Prometheus geschieht im Verzeichniß dreimal hintereinander mit Beifügung der die drei Tragödien dieses Namens unterscheidenden Prädikate; wonach man, wenn Welcker den Titel Philoktetes in diesem Katalog mit Recht auf die Handlung in Troia bezöge, auch hier die Beifügung: „in Troia" erwarten sollte. Ein Citat, das nach Nennung oder Inhalt aus einem Philoktet in Troia von Aeschylos wäre, giebt es nicht. Auch „Phrygerinnen" des Aeschylos werden nirgends genannt. Der Ausspruch, den Aristophanes in den Fröschen (1451) dem Aeschylos in den Mund legt, ist weder durch die Natur der Stelle, noch durch ein Scholion als wörtliche Entlehnung aus einem Gedicht des Aeschylos bezeichnet, geschweige als nothwendig einer Iliupersis von Aeschylos angehörig. Das Bild dieses Ausspruchs mit derselben Moral steht im Agamemnon des Aeschylos V. 717 ff. Hiermit ist keine äschylische Persis nachgewiesen. Und auch die andere mittelbare Nachweisung derselben, als vorausgesetzt in einer kranken Stelle der aristotelischen Poetik, von welcher dabei Welcker doch zugeben muß, daß sie sinnlos interpolirt ist, hat, so viel ich weiß, noch niemanden überzeugt. Wer wird nun fragen, ob Stücke zusammenhingen, von welchen nicht einmal wahrzunehmen ist, daß sie existirt haben?

Auch die drei für die Fabel des Odysseus von Welcker angeschlagenen Trilogieen sind als solche nicht nachgewiesen. Für die erste (Tril. 452) verlor er, wie erwähnt, das Anfangstück „die Jünglinge," als sich erwies, daß sie zur Lykurgia gehörten. Die „Ostologen," früher Mittelstück, wurden ihm nun Anfangstück, „Penelope" blieb ihm Endstück, und dies gegen die Natur der Handlung; da in dem Bruchstück

dieses Titels der noch verstellte Odysseus, der sich für einen Kreter giebt, redet (vgl. Odyss. 19, 172), während er in den Ostologen, wie Welcker selbst (Nachtr. z. Tril. 174) anerkennt, über die schon todten Freier, also in einem spätern Moment (vgl. Odyss. 22, 35), bereits in seiner wahren Person spricht, womit sich freilich Welckers Deutung des Chornamens Ostologen auf eine knochensammelnde Bettlerschaar nicht wohl verträgt, während nach sicherer Wortbedeutung und nach der Fabel (Od. 24, 416) „Bestattende," die Väter und Verwandten der erschlagenen Freier zu verstehen sind, welche nach dem griechischen Leichenbrauch die Ueberreste der Freier sammeln, und welche ihren Tod rächen wollen, sich aber versöhnen und dem Odysseus Treue geloben müssen; was den Schluß der Odyssee macht. Aus dem Bruchstück, wo Odysseus über des Eurymachos Frechheiten (auf seine Asche hinweisend) spricht, sieht man, daß Aeschylos an die Ostologie der Ueberwundenen die Rechtfertigung des Rächers und die Aussöhnung anschloß. Da Welcker nicht sah, daß das Drama Penelope vor das der Ostologen gehöre, und die Letzteren als Bettler-Chor faßte, suchte er zwischen ihnen ein Mittelstück, welches er unter dem Titel „Die Zecher," Syndeipnoi, aufgestellt hat (Nachtr. z. T. 172. Die gr. Tr. I, 29). Dieser Titel kommt von Aeschylos nicht vor. Welcker will ihn finden in einem Fragment des Aristophanes, wo einer „im Zecherkreise (ἐν τοῖσι συνδείπνοις) den Aeschylos lobt" — unter seinen Zechgenossen lobt er ihn, nicht lobt er ein Stück „die Zechgenossen." Die Syndeipnoi von Sophokles hatten, wie ich (Beitr. S. 206) gezeigt habe, nicht das Freier-Mahl in Ithaka, sondern das Achäer-Mahl auf Tenedos zum Inhalt. Das Fragment des Aeschylos bei Athenäos 17 c., dem eines aus den Syndeipnen des Sophokles sichtlich parallel steht, läßt also auf ein Achäermahl in Tenedos auch von Aeschylos schließen, es bezieht sich auf keinen Freier in Ithaka und ist von Neueren mit Unrecht in die Ostologen gesetzt. Das Achäer-Mahl von Aeschylos hieß wahrscheinlich „Die Argeier" (wie die Bekämpfer Troia's bei Homer eben so oft heißen als Achaier). Denn zwei Bruchstücke dieses Titels bezeichnen Zecher-Ausgelassenheiten eben wie jenes, das bei Athenäos als Zecherunfug, parallel mit dem aus des Sophokles Zechgenossen, angeführt wird — Ausgelassenheiten, von welchen Welcker nicht gezeigt hat, wie sie in die Mitte der Epigonen-Handlung kommen konnten, in welche er die Argeier stellt. Auf keinen Fall sind die Syndeipnoi als Mittelstück einer Odysseustrilogie von Aeschylos haltbar.

Die zweite Odysseus-Trilogie Welckers (Tril. 458): Palamedes, Todtenbeschwörer, Odysseus Akanthoplex knüpfte an die Prophezeihung über Odysseus' Tod in den zum Mittelstück genommenen Todtenbeschwö-

rern ihre bestimmten Voraussetzungen über die Gestalt des ersten und des dritten Dramas. Da jedoch von gerade dieser Gestalt des ersten in den wenigen Resten keine Spur zu finden und das dritte, ein Odysseus Akanthoplex von Aeschylos, überhaupt nirgends genannt ist, fehlte auch hier die Nachweisung. Sie fehlt für zwei Dramen in dem dritten Versuch (Die gr. Tr. I, 45), der eine Aenderung des letztgenannten ist. Die Anknüpfung des Palamedes wird zurückgenommen, die Voraussetzung aber eines Odysseus Akanthoplex, weil das Orakel in den Todtenbeschwörern ihn fordere, festgehalten, übrigens unentschieden gelassen, ob zwischen diesem und jenem ein unbekanntes Mittelstück, einen heißen Kampf enthaltend, oder vor den Todtenbeschwörern ein Theil der Odyssee, oder vielleicht Sisyphos Steinwälzer (der Vater des Odysseus) gestanden.

Sehr groß (wenn ich zum Ueberfluß es sagen soll) bleibt Welckers Verdienst, die Sache angegriffen und eine wechselsweise Uebersicht des Epos und Drama's der Griechen verfolgt zu haben, aus der die ganze Geschichte griechischer Poesie in größerer Umfassung und Tiefe hervorgehen muß. Was im Engern die Tragik betrifft, ist ein besonderes Verdienst Welckers die wohlbegründete Beseitigung falscher Begriffe vom Satyrspiel, die eine Reihe Irrthümer im Gefolge hatten[29]). Und den Aeschylos anlangend brachten Welckers Erörterungen über dessen Prometheus, Danais, Achilleis u. s. w. die zerfahrene Auffassung erst wieder auf den rechten Weg. Nur nahm Welcker für seine Zeichnungen äschylischer Dramengruppen die Verknüpfung zu getrost aus dem Epos, ohne

---

[29]) Nauck (Trag. gr. Fragm. Lips. 1856), der bei gehöriger Berücksichtigung der Literatur seines Gegenstandes an etlichen Stellen Welcker und Aeschyl. Fr. 319. O. Müller statt G. Hermann hätte nennen sollen, war nach der Unterscheidung, wie Welcker sie erhärtet hat, nicht berechtigt, die Ostologen des Aeschylos und die Syndeipnen des Sophokles wieder kurzhin für Satyrspiele zu erklären, ohne Zeugniß, ohne Analogie, ohne Möglichkeit historischästhetischer Rechtfertigung. Es beweist nur, was dem Kenner auch an andern Stellen dieses in Schrift- und Wortkritik ausgezeichneten Buchs bemerklich wird, daß der Verfasser über Fabeln und Dramenformen keine selbstständigen Studien gemacht. Weil er in anderer Hinsicht so Treffliches leistet, konnte er diese Mühe sich, mußte dann aber auch uns seine apodiktischen Urtheile darüber ersparen. Dagegen wird er es allerdings rechtfertigen können, daß er Adesp. 136, von Welcker (Die gr. Tr. I. S. 232) in die Tragödie „Phäaken" gesetzt, als Fragment aus einem Satyrspiel ansieht, und Incert. Soph. 693 nicht unter den muthmaßlichen Fragmenten der Tragödie „Epigonen oder Eriphyle" erwähnt hat, welcher es Welcker (a. O. S. 277 u.) zutheilen will. Daß einer ein Weib „vermaledeit" schilt, „weil sie zum Bacchusfest mit einem solchen Zug und Schluck am Leibe (der für Andere Nichts übrig läßt) gekommen," kann ich mir wohl in einem Satyrspiel, aber in keiner Tragödie denken.

sich (dies zeigen die angeführten Beispiele) an Dem, was übrig war von den Stücken, die er auf's Epos vertheilte, einer gültigen Spur zu versichern, daß sie eben diese Verknüpfung, daß sie diesen und keinen andern Theil der Fabel, ja daß sie wirklich nur Etwas aus dieser Fabel und nicht etwa eine ganz andere zum Gegenstand gehabt. Dem gegenüber darf ich sagen; daß ich für die Dramengruppen des Sophokles, die ich 1839 in meinen „Beiträgen zur Gesch. der griech. Poesie" zuerst hervorgezogen, mehr objektive Gründe an's Licht gebracht habe.

17. Sicherheitsgrad gemuthmaßter sophokleischer Dramen-Verknüpfungen.

Ich ging schon damals von den Gründen für die Allgemeinheit der tetralogischen Aufführung in Athen und neben den urkundlichen Beispielen von Fabeltetralogieen Verschiedener, von meiner Entdeckung aus, daß auch die bezeugten Aufführungsgruppen des Euripides einen innern Zusammenhang haben. Nun hatt' ich ein Recht zu sagen, daß es auffallend wäre, wenn Sophokles die vier Dramen, mit welchen auch er wettkämpfen mußte, ohne poetische Verbindung gelassen. Was ich dann (S. 169) für das Gegentheil geltend machte, war, daß wir sophokleische Dramen wahrnehmen können, die nicht allein stehen konnten. Nicht bloße Titel mit unbezeichnenden Resten griff' ich auf, um sie nach schwacher Möglichkeit auf ein episches Ganze zu beziehen, sondern Inhaltspuren von Dramen, deren Fabel außer Zweifel stand, und die nach der Natur dieser Fabel und dem Maaße der Ausführung eines griechischen Drama's in diesem einen Stück rund abzuschließen unmöglich war.

1) Zum ersten Beispiel nahm ich die Lakonerinnen. Urkundlich gesichert ist der Inhalt die heimliche, von Einverstandenen in Troia unterstützte Entwendung des troischen Palladion durch Odysseus und Diomedes. Die Bruchstücke ergeben deutlich die Einschleichung der beiden Helden durch einen engen, schmutzigen Kanal, und ein Verhandeln darüber, ob die Sache der Troer von den Göttern geschirmt oder verworfen sei, also das Palladion ohne strafbaren Verrath ausgeliefert werden dürfe. Daß diese Verhandlung unter dem Schutz der Helena geführt wurde, giebt nächst dem Epos der Titel an die Hand, der auf die lakonischen Mägde der Helena weist. Daß die Helden das Palladion, als eine Bedingung der Eroberung Troia's, wirklich in die Hand bekamen, und zwar durch den Verrath des Antenor, dessen Frau, Theano, Priesterin des Palladion war, ist die ständige Fabel. Fragen wir nun nach der poetischen Totalität in diesem Drama, so treibt es nothwendig über sich hinaus. Für

Diomed und Odysseus ist die Handlung nur ein kühnes Abenteuer, eine Episode ihres Heldenlebens, die nichts Tragisches, nichts dramatisch Erschöpfendes hat. Der äußere Abschluß, daß der Palladionraub gelingt, hat seinen Sinn in dem Erfolge, der jenseits liegt, in der Einnahme Troia's, deren Vorbedingung zu sein die Wichtigkeit dieses Raubes ausmacht. Für die ausliefernden Personen ist mit ihrer schließlichen Einwilligung eben so wenig eine Auflösung ihres Charakters, ihres Pathos, ihres Schicksals erreicht. Auch ihr Entschluß kann erst in der Eroberung, die er einzuleiten dient, je nachdem diese sie äußerlich und innerlich mitbetrifft, zu seiner ausgeführten Bedeutung und tragischen Reife kommen. Deshalb schloß ich, daß die bezeugte Handlungsgestalt dieses Stücks den Bedarf seiner Verknüpfung mit Folgedramen klar an sich trage.

Kurz nach meinen „Beiträgen" kam Welckers Ordnung der Dramen des Sophokles nach dem epischen Cyklus heraus, worin (Die gr. Tr. I. S. 145 f.) die „Lakonerinnen" als Einzeldrama umrissen sind. Sie enthielten hiernach: die Ankunft des Heldenpaares bei der einverstandenen Helena, die Betheuerung der Helena bei ihren Heimathsgöttern, Zureden des Odysseus, an Theano oder Antenor gerichtet, Vorstellungen, daß das Verhängniß über Troia unaufhaltsam seinem Ende zuschreite, die Bestimmung des Antenor zum heimlichen Bunde mit den Achäern — alles wahrscheinlich im Hause der Helena, wohin das Palladion gebracht sein müsse. Zuletzt nimmt Welcker einen äußerst heftigen Streit über das Palladion zwischen Diomed und Odysseus an. Er verwendet dazu ein Fragment, wo einer dem Diomed über seinen und seines Vaters Charakter die ärgsten Vorhalte macht, welches übrigens nicht mit dem Titel Lakonerinnen citirt ist. Nach Welcker schrieb sich die Vorstellung solchen Zwistes unter diesen Helden von dem Wetteifer der griechischen Städte um den Besitz des echten Palladion her, und er vermuthet, Sophokles habe von dem attischen Palladion und dem zu Argos Anlaß genommen, diesen Zwist eigenthümlich und bedeutend zu gestalten, dem wohl Helena als Schiedsrichterin sein Ziel gesetzt. — Diese Hindeutung auf die letzte Verpflanzung des Palladion lenkt jedenfalls den Blick weit ab vom Boden, Zeitraum und Zweck der Vorstellung, kann also, wenn angenommen, blos ein Corollarium, keine einheitliche Handlungsvollendung bilden. Alles andere, im Stück Gegebene ist Knoten-Schürzung ohne Lösung. Das, worin das Gewicht der Vorstellung liegt, wird am Schlusse blos erst erwartet. Die Helden, mit dem Schutzbild abziehend, erwarten das Vorsichgehen des Eroberungsanschlags, Helena erwartet die Aussöhnung mit ihrem Gemahl und, wie gleichfalls der Chor ihrer Mägde, die Rückkehr in die Heimath, Antenor erwartet seine und der Seinen Rettung bei

dem von ihm selbst beschleunigten Verderben seiner Vaterstadt und Mitbürger. Das ist eine Exposition, kein selbstständiges Drama.

Daher hatte ich als nöthiges Folgedrama den Laokoon des Sophokles bezeichnet. Von diesem Stück ist sicher, daß es zur Fabel hatte, was im Epos unmittelbar auf den Palladionraub folgt. Das gezimmerte Riesenpferd, worein die Haupthelden der Achäer sich bargen, während die Uebrigen das Lager abbrachen, als führen sie heim, jedoch nahe genug auf der Lauer liegen, wird den verwunderten Troern durch den Achäer Sinon, der unter der Maske eines Ausgestoßenen ihr Vertrauen einnimmt, als ein Weihgeschenk vorgestellt, welches zur Versöhnung des Zornes der Göttin Pallas wegen des Palladionraubes, habe gebaut werden müssen. Es sei ein Schicksalspfand; bringen es die Troer in ihr Burgheiligthum, so folge von hier aus ein siegreicher Krieg über Hellas; verletzen sie es, folge ihr Untergang in dem Kriege, den die Achäer, wenn sie daheim durch Opfer die Gunst der Pallas wiedergewonnen, erneuen wollen. So knüpft sich dies Motiv an die Vorstellung der „Lakonerinnen." Sinon ist als eine Figur des Sophokles durch drei Citate bezeugt. Untrennbar von Sinon ist Laokoon. Denn es ist nach der Scheinabfahrt der Achäer, in derselben Scene, in welcher Sinon auftritt, daß der troische Priester Laokoon, beauftragt, dem Seegott ein Dankopfer zu bringen (eine Chor-Anrufung an diesen Gott aus Sophokles Laokoon ist noch erhalten), in dem bestaunten Riesenpferde Feindestücken argwohnt (auch das Wort dieses Argwohns wird aus Sophokles angeführt) und unter vergeblichen Warnungen in das vermeintliche Heilsbild seinen Speer stößt. Beim Opfer dann wird er und sein Sohn oder beide Söhne durch zwei plötzlich aus der See kommende große Schlangen erwürgt (daß diese Schlangen in Sophokles' Laokoon vorkamen, ist bezeugt). Laokoons Tod ist Folge eines alten Frevels, bestärkt aber den Wahn der Troer. Da er das Weihgeschenk verletzt hat, welches zu verletzen Sinon für verderblich erklärte, und da die Schlangen nach seiner Erwürgung hinaufgehen in's Burgheiligthum, wohin nach Sinons Angabe das Weihgeschenk zu bringen war, um den Troern Sieg und Uebermacht zu sichern, halten diese solchen Götterwillen für bestätigt und geben sich, nachdem wirklich das waffenschwangere Roß mit Einbruch der Mauer und allgemeiner Anstrengung auf die Burg gebracht ist, der Freude, trotz den lauten Unglücksprophezeiungen der Kasandra, sich festlichen Opfergelagen hin. Auch über diese Wahnfreude des Volks haben wir noch ein Paar Bruchstücke aus dem Laokoon. Eine andere Anführung aber aus unserm Stück schildert den Aufbruch des Aeneias, der mit seiner Sippschaft und vielen Angeschlossenen nach dem Ida auswandert, indem sein alter Vater,

einst Aphroditens Günstling, nach den Vorhersagen der Göttin aus den letztlichen Vorfällen den nahen Fall der Stadt erkannt habe. Also ging dies Drama, welches nach griechischem Styl mit allem Bisherigen reichlich ausgefüllt ist, bis an die Schwelle der Eroberung.

Welcker führt (Die gr. Tr. I. S. 59. 157) den Sinon als ein Drama für sich auf, ohne eine Andeutung, wie diese Schlauheitsrolle, die schlechthin nur Einleitung der Eroberung ist, sich zu einer ganzen Handlung abrunden oder aber zu ihrer Ausführung noch die Scenen der Einnahme Troia's hereinnehmen und doch das Maaß einer Tragödie nicht überschreiten konnte. — In dem Drama Laokoon nimmt er gleichfalls als Motive der Vorstellung den Widerstand des Priesters gegen das Trug-Weihgeschenk, den Speerwurf in dasselbe, ferner die Mißdeutung an, in der das Gericht über ihn und seine Kinder die Verblendung der Troer bestärkt. Sollen und können das nur Nebenzüge sein, die in die Darstellung von Schuld und Untergang Laokoons aufgehen? Und was soll dann bei Beschränkung auf Laokoons Pathos die Wahrnehmung des Anchises, daß Troia's letzte Stunde gekommen, die Schilderung vom Aufbruch des Aneias und seinem zahlreichen Anhang? Weder für dieses Moment, noch für den Untergang des Laokoon selbst nach dem bestimmten Zusammenhang, in den er eingeschlungen ist, läßt sich ein anderer dramatischer Sinn aufbringen und halten als der Fortschritt des Eroberungsverhängnisses.

Daher hob ich als nothwendiges Folgedrama den Lokrer-Aias des Sophokles hervor. Der Frevel des lokrischen Aias macht im Eroberungsdrama die im Epos gegebene Spitze. Der siegestrunkene Held will sich der Prophetin Kasandra bemächtigen (ein Rechtwort an sie, der einst Apolls Liebe die Weissagung gab, ist aus diesem Stück citirt). Sie klammert an ein altes heiliges kleines Schnitzbild der Burggöttin sich an, welches, da er sie mit Gewalt zu sich reißen will, mit aus seinem Fußgestell gerissen wird. Dieser Verletzung des Heiligen wegen wollen ihn die Achäer steinigen (ein Chor-Ausruf über die richtende Gerechtigkeit und ein Rede-Zuruf über vergeltende Strafe sind aus diesem Aias des Sophokles erhalten). Aias hält sich zum Altar der Burggöttin, schwört seine Schuld ab, wird freigesprochen, Kasandra wird Agamemnons Beute. Daß auch die andern Hauptzüge der Eroberung Troia's in Vorstellung kamen, deutet nicht blos ein Citat an, welches dem Eindruck allgemeinen großen Unglücks entspricht („Mehr ist der Mensch nicht, als ein Hauch und Schattenbild"), sondern auch der aus dem „Lokrer-Aias" angeführte Vers von dem Pardelfell, das am Hause des Verräthers Antenor hänge; dazu Strabons Angabe (p. 608): „Sophokles sagt in

der Eroberung Ilions, es habe ein Pardelfell an der Thür Antenors zum Wahrzeichen gedient, daß das Haus nicht geplündert werde;" was zu der allgemeinen Sage gehört, daß bei Troia's Zerstörung Antenor freien Abzug erhalten. Hier liegt also ein Erfolg vor von dem geheimen Bündniß Antenors mit den Achäern, welches die „Lakonerinnen" vorstellten und erst in diesem Zusammenhang mit dem Erfolge ist jene Vorstellung tragisch. Denn daß Antenor sich nicht einfach des Vortheils von seinem Verrath zu erfreuen gehabt, sondern ihn tragisch büßte, dafür hab' ich (Beitr. S. 184) bestimmte Züge aus den Darstellungen der Zerstörungsnacht angeführt. Antenors tapferer Sohn Agenor ward nach dem Epos durch das Schwert des Neoptolemos zur Seite des Königs Priamos hingestreckt; sein andrer Sohn Helikaon focht ebenfalls gegen die Achäer und war, als Odysseus ihn erkennend aus dem Gemetzel führte, schwer verwundet, seine Frau zu den gefangenen Weibern fortgeschleppt. Die Söhne bethätigten also eine andere Gesinnung als der Vater und wurden Opfer des Unheils, das er befördert hatte, um mit den Seinigen frei auszugehen. Auf Polygnots Gemälde der Eroberung sah man, in der Gruppe des auswandernden Antenor, von seiner Familie nur Weiber und Kinder, auf aller Mienen lag Schmerz. Erst in solcher Verbindung des ersten und dritten Stücks (in welchem natürlich auch Helena's Bedrohung durch des Gatten Racheschwert und der Umschlag seines Gefühls beim Anblick ihrer Schönheit vorkam) entsteht eine tragische Dichtung; außerdem wären die „Lakonerinnnen" ein Abenteuer ohne dramatische Auflösung, das Eroberungsdrama ein Schreckensgemälde ohne sittliche Vertiefung. Das zweite Stück aber, das, wie gezeigt, einen Rückbezug auf das erste und in seinem Fortschritt die unabweisliche Forderung des dritten enthielt, mußte in den engern tragischen Zusammenhang noch fühlbarer eingreifen, wenn Laokoon auch bei Sophokles ein Sohn des Antenor war; eine Ableitung, die wenigstens in den Scholien zu Lykophron (347) vorkommt, deren Angaben oft aus Tragödien stammen [30].

---

[30]) Diese meine Vermuthung war denn doch nicht aus der Luft gegriffen, und meine andere, diese Dramengruppe möge Antenoriden (citirt mit einer Zeile und zwei Worten, die in diesem Ganzen leicht Unterkunft finden, und im Vorbericht zum Aias dem Sophokles als eine Dichtung aus dem troischen Fabelkreise beigelegt) geheißen haben, war zwar keineswegs gesichert, zuläßiger aber immerhin, als der Inhalt, welchen Welcker (Die gr. Tr. I. S. 166) den Antenoriden zuschreiben will. Darin soll nämlich ein (sonst unbekannter) Heneter-Fürst aufgetreten sein, der, als neuer Bundesgenoß der Troer, die Achäer im Felde zu schlagen, ihre Schiffe zu verbrennen oder ihr Lager in's Meer zu werfen verhieß, aber schimpflich fliehen mußte. Seinem Abzug soll

Indessen mit der Wendung des Schicksals der Helena und endlichen Rache ihres Raubes, wie mit dem Abzuge des gebeugten Antenor aus der brennenden Stadt, ist nur ein Theil der vorgeführten Handlungen

---

sich Antenor mit den Seinigen angeschlossen haben. Hierdurch sei wohl die dem Antenor, der von Strabon erwähnten Pantherhaut nach, zugedachte Begnadigung wieder zweifelhaft geworden und habe darüber Agamemnon das Heer entscheiden lassen. Mit Tagesanbruch sei dann die Weissagung eines Gottes hinzugekommen, die ferneren Wanderungen der Antenoriden aus Thrakien in das adriatische Heneterland aussprechend. Eine Nebenvorstellung dieser Tragödie sei die Einschiffung des Aeneias gewesen. — Ich gestehe, daß ich hierin weder die Form eines griechischen, noch irgend eines Drama erkennen kann. Strabon, auf den sich Welcker bezieht, spricht ausdrücklich von einem Moment „in der Eroberung Ilions.“ Daß diesen Ausdruck als Titel des Stücks zu nehmen, in der sonstigen Anführungsweise Strabons gerechtfertigt sei, hab' ich (Beiträge S. 225 in der Anm.) gezeigt; jedenfalls wird dadurch als Zeit der Handlung die Eroberungsnacht bezeichnet. Unmittelbar vor dieser konnte kein Heneterfürst die Achäer angreifen; da sie ihr Lager abgebrochen hatten und abgefahren waren nach Tenedos; wie die Troer glaubten, nach Argos. Und doch muß Welcker annehmen, daß der Angriff und Rückzug des Heneters (wovon keine Fabel etwas weiß) der Eroberung unmittelbar vorhergegangen, weil Antenors Anschluß an des Heneters Abzug in die Eroberungsnacht fallen muß, um (wie Welcker will) Gegenstand gerichtlicher Frage für die Eroberer zu werden. Daß jene ersten Lagerzerstörungsdrohungen, welche Welcker dem Heneterfürsten zutheilt, aus den Antenoriden des römischen Tragikers Attius citirt sind, bedingt nothwendig für die Letzteren eine andere Zeit als die der Eroberung und einen andern Sprecher als den Heneter, dem Antenor sich anschloß. Und daß bei Strabon (p. 608) die Verbindung des Antenor mit der Heneterwanderung aus Sophokles angeführt sei, ist ein Irrthum. Den Schutz von Antenors Haus führt Strabon aus Sophokles an. Der folgende Satz, daß Antenors Geschlecht mit den Henetern nach Thrake, dann in das Adriatische gekommen und daß Aeneias zur See ausgewandert, hat seine abhängige Redeform nicht von der Beziehung auf Sophokles, sondern wie die ganze Sätzereihe schon vor Einflechtung der Anführung aus Sophokles, von dem allgemein drüberstehenden „Man erzählt“ (φασίν). Daß diese weiteren Angaben nicht aus Sophokles entnommen sind, macht zudem, was die Seefahrt des Aeneias betrifft, (den Sophokles im Laokoon zu Land in's Innere wandern ließ) die unmittelbare Satzfortführung deutlich, in welcher, die Richtung der Fahrt anlangend, für drei verschiedene Angaben „die Einen,“ „die Andern,“ „wieder Andere“ genannt werden. Und was die Antenoridenwanderung mit den Henetern bis an die adriatische Küste betrifft, so spricht Strabon davon p. 212 und p. 544 als von einer Angabe „Einiger,“ nicht des Sophokles und p. 552 führt er sie auf Mäandrios zurück. Die Aussage des Polybios (II. 17), daß von den Venetern am Padus die Tragödiendichter Vieles und phantastisch Wunderbares (πολλὴν τερατείαν) vorstellen, will Welcker (und nach ihm Nauck) mit Unrecht „wenn nicht ganz, doch vorzüglich auf Sophokles,“ nämlich eben auf die Antenoriden-Heneter-Wanderung beziehen. An dieser hat er ja nichts phantastisch Wunderbares aufgezeigt, noch wird dergleichen von ihr erzählt. Die Aeußerung des Polybios aber bezieht sich, wie aus dem unmittelbar vorhergehenden Capitel zu ersehen ist, auf den Phaethon, der bei diesen alten Anwohnern des Padus zur Erde gestürzt, auf seine, in Bernstein weinende Pappeln verwandelten Schwestern und die dauernde Sitte

dramatisch erfüllt. Die Sieger haben durch Sinon die Religion der Pallas Athena zur Lüge und Arglist gemißbraucht und nun durch den Lokrer-Aias das Asylrecht dieser Göttin und ihr Bild umgestoßen. Hier kann die Dichtung nicht abbrechen. Die Göttin, deren Schutzpfand im ersten Stück erbeutet, deren vorbedeutendes Gebot im zweiten Drama gelogen, deren Heiligthum im dritten entweiht worden ist, muß, damit dieser vermessene Fortschritt zu seinem wahren Licht komme, dem Spiel mit ihrem Namen und Bild in ihrer wirklichen Macht entgegentreten und im Gericht über die frechen Sieger sich offenbaren.

Ich nehme zu Buch, daß Welcker seinen Abriß des Lokrer-Aias (a. O. S. 166) mit den Worten schließt: „Athena zürnt den Achäern, wie Euripides in den Troerinnen sagt, weil Aias die Kasandra mit Gewalt fortzog und dafür nicht bestraft worden war. Sie sollen lernen inskünftig ihre und anderer Götter Tempel zu ehren: wegen des Einen Schuld das allgemeine Verderben.“ Noch das Gerippe der Handlung treibt den Gedanken fort zu dieser Consequenz: die gegenwärtig und inhaltsvoller vorgestellte treibt zur Erfüllung in gleichanschaulicher Handlung. Darum hatt' ich diese aufgezeigt in der Polyxena des Sophokles.

Das kyklische Epos im Auszuge fährt nach der Freisprechung des Aias fort (Excerpt. Procl. cum fragm. Cod. Venet.): „Nach Niederbrennung der Stadt opfern die Sieger die Polyxena auf Achills Grab; bei ihrer Einschiffung bereitet Athena ihr Verderben zur See. Die Göttin wirkt Zwist über die Abfahrt zwischen Agamemnon und Menelaos. Agamemnon bleibt noch, den Zorn der Athena zu sühnen. Menelaos, der nach Diomed und Nestor, die glücklich heimkommen, unter Segel geht, kommt mit fünf Schiffen, nach Verlust aller übrigen im Sturm, nach Aegypten ... Als aber Agamemnon mit den Seinigen sich einschifft, erscheint der Schatten des Achilleus, der ihn zurückzuhalten sucht, mit Voraussage des Kommenden. Hierauf wird die Sturmnoth bei den kapherischen Riffen geschildert und der Untergang des Lokrer-Aias.“ Diese

schwarzer Trauertracht bei den Eingebornen. — Ribbecks Vermuthung (Trag. lat. rel. Lips. 1852. p. 319), die Antenoriden des Attius hätten zum Inhalt den Trug des Sinon, Kampfscenen der Eroberungsnacht und den Auszug Antenors gehabt, würde größtentheils auf denselben Fabelumfang führen, den meine frühere Vermuthung den Antenoriden des Sophokles anwies. Allein jenes Bruchstück aus Attius mit den prahlerischen Drohungen ist in diesem Fabeltheil auch nicht auf einleuchtende Weise unterzubringen, und um sich ohne rückbleibende Zweifel mit dieser Schwierigkeit abzufinden, müßten in den andern Bruchstücken die angenommenen Scenen deutlicher und zusammengreifender sichtbar sein als es der Fall ist.

Fabelzüge enthalten so ganz den Austrag des Kriegsverhängnisses, dessen Katastrophe jene drei Dramen des Sophokles in stetiger Folge vorführten und es ist das Vorkommen des größten Theils eben dieser Züge in der „Polyxena" des Sophokles so gesichert, daß ich dieselbe für das Schlußstück der Tetralogie zu erklären Grund hatte, die man nach Strabons Anführung füglich „Ilions Eroberung" (Iliu Halosis) nennen kann.

Das Opfer der Priamostochter, dem Titel und einer einfachen Angabe zufolge ein Theil unseres Drama's, drückte jedenfalls die letzte Genugthuung, welche die Achäerhelden sich nahmen und das Aeußerste der Vergeltung aus, welcher Priamos' Haus und Volk erlag. Wie Sophokles im Engern diese erschütternde Scene gefaßt habe, wissen wir nicht. Am nächsten liegt, daß er in der todeswilligen Ergebung der schuldlosen Jungfrau fühlen ließ, wie auf Seiten der Troer das Geschick erschöpft, der Kampf zu Ende sei [31].

Auf Seiten der Sieger aber, die nun das Gericht ergreift, stellte Sophokles Zerwürfniß und Unruhe vor, ihre Trennung in Zurückbleibende und Aufbrechende, den Streit des Agamemnon und Menelaos, wie im Epos und aus derselben Ursach wie im Epos; was durch ausdrückliche Anführung und Bruchstücke bezeugt ist [32].

Der undankbare Bruder, um deßwillen Agamemnon alle Mühe und alle Schuld dieses Kriegs auf sich genommen hat, will, nun ihm das Seine geworden, nicht einmal so lange mit ihm aushalten, um die Sühnopfer an Pallas, die der Feldherr für nöthig erkennt, mit ihm zu verrichten,

---

[31]) Daß der Schatten des Achill sich das Opfer der Polyxena gefordert, liegt weder aus dem alten Epos, noch in einem Bruchstück aus Sophokles vor. Auch Euripides läßt in seinen „Troerinnen" keine solche Forderung dem Achäerbeschlusse dieses Todtenopfers vorhergehen. In seiner Hekabe bedient er sich dieser Forderung des Geistes zur Motivirung des Aufenthaltes der Heimfahrenden an der thrakischen Küste, den die andern Vorgänge dieses Stücks brauchen, und dann kehrt sie bei Späteren in verschiedener Fassung wieder. Die aber diese Vorstellung wählen, haben nicht die andere von der Absicht des Geistes, den Agamemnon von seiner unglücklichen Heimfahrt abzuhalten, die das Epos der Rückfahrten hatte und desgleichen, den Fragmenten nach, Sophokles.

[32]) Beiträge S. 205 ff. Auch das Bruchstück (470 Dind. 479 Nauck), welches Welcker (Die gr. Tr. I. S. 180) als eine Verantwortung des Agamemnon gegen Vorwürfe des opferfordernden Achilleus nehmen will, bezieht sich vielmehr auf die Unzufriedenheit des Heeres ob seinem Verweilen, mit welcher Menelaos ihm zusetzt. Die Worte sagen deutlich, daß Agamemnon „als Feldheer nicht im Stande sei, allen im Heer nach Wunsch zu handeln; was man gar nicht verlangen dürfe, da selbst der höchste Gott es nicht allen recht machen könne." An einen großen Todten, der sich über undankbares Vergessen beschwerte, wäre das doch keine Antwort: „Mein Gott, man kann's doch nicht Allen recht machen."

und weil er auf dieser Pflicht besteht, verläßt er ihn um so treuloser als auch die andern Helden auf verschiedenen Wegen davoneilen.

Die beleidigte Göttin wird den Menelaos mit Sturm und langjähriger Irre, den Lokrer-Aias mit jähem Tod in Wetterstrahl und Wogen, die Mehrzahl des Heeres mit Untergang strafen. Agamemnon mag es den Sühnopfern an die Göttin danken, daß er in diesem Sturm wird erhalten bleiben, aber nur, um daheim von der eigenen Gattin und ihrem Buhlen ermordet und verstümmelt zu werden. Diesen Haß in der eigenen Familie hat er sich schon im Beginn dieses Kriegs gesäet, als er ihm die Tochter zum Opfer brachte; und jetzt ist er für das wilde Ende desselben der Götter-Rache besonders ausgesetzt, weil er der Feldherr war, und weil er als solcher den Frevel am Asyl der Göttin nicht geahndet, sondern die Jungfrau, die dieses Schutzes hätte genießen sollen, zu seiner Beute genommen hat. Kaum ist die Eroberung ausgebeutet und schon steht der Feldherr, noch auf dem Boden des Sieges, von seinem Heer verlassen und verlassen vom Bruder, dessen Heimkehr mit ihm in unversehrter Macht den Mord von seinem Haupte hätte abhalten können. Tritt dieser Zerfall, das See-Unglück der Heimfahrenden, das grause Ende des Feldherrn selbst in Uebersicht, dann erhellt, daß den Siegern gemessen wird wie den Besiegten, daß sie zu Werkzeugen eines so schonungslosen Gerichts sich nicht aufwerfen konnten ohne Verwicklung in gleiches Verderben, und nur die ewige Macht die Thaten der Sterblichen mit ihren Folgen zusammenfaßt.

Um in der Sammlung dieser Vorstellungen das Eroberungsgemälde tragisch aufzulösen, nahm Sophokles aus dem Epos die Geistererscheinung Achills. Als Agamemnon die Unzufriedenheit und Trennung des Heers, den Unwillen und Abfall des Bruders erfahren und erduldet hat, und nach dem Versuche, die Göttin, die er sich auch abwendig weiß, zu versöhnen, endlich seine Mannen einschifft, da wird — wie Longin 15, 7 aus Sophokles als höchst eindrucksvoll anführt — „den an Bord Gehenden Achill über seinem Grabe sichtbar.“ Die Worte, in welchen der Heldenschatten sich als aufgestiegen aus den düstern Tiefen der Todten zu erkennen giebt, sind uns aus der Polyxena des Sophokles angeführt. Achill sucht (sagt der Eposauszug), den Agamemnon zurückzuhalten und prophezeit ihm, was geschehen wird. Also hat in Voraussicht des gräßlichen Schicksals, von dem Agamemnon bedroht ist, Mitleid mit dem einstigen Gegner ihn heraufgetrieben aus seinem Grabe. Zuerst ist es die Vorhersage des Meersturmes, wodurch er seine Abfahrt zu hemmen sucht („Vom Himmel, vom gewitterschwarzen Wolkenschos“ — lautet ein Fragment aus unserm Stück); und um dem Heimverlangenden die Hemm-

niß furchtbar genug zu machen, zeigt er ihm die Schiffbrüche am Kaphereus voraus, wo eine Unzahl versinken, Menelaos die meisten seiner Schiffe verlieren, den Lokrer-Aias der Strahl der Göttin durchzücken und seinen brennenden Leichnam an eine Klippenzacke schleudern wird. Natürlich frägt Agamemnon, ob auch ihm selbst der Untergang in diesem Gewitter bevorstehe. Dies muß Achill verneinen und daher seinem Beharren im Entschluß der Heimkehr die Versicherung seiner größern Gefahr auf dem heimischen Landesboden, die Andeutung der blutigen Tücke, die ihn dort erwartet, entgegensetzen. Zwei Bruchstücke zeigen, daß Achill, immer mehr gedrängt, selbst das „umstrickende Unheilsgewand,“ das Mordnetz, das dem Agamemnon bereitet werde, selbst die „Verstümmelung“ seines Leichnams in vergeblicher Warnung nannte. Bis zu dieser schauerlichen Düsterkeit sind Glanz und Macht des Sieges in raschem Fortschritt der Verdunklung herabgesunken (Beitr. S. 209 f.).

Nach Welcker hätte die Polyxena begonnen mit dem Streit der Atriden, der mit Menelaos' Abfahrt endigt; dann wäre, nach der Sühne der Pallas, Agamemnon im Aufbrechen durch den Geist Achills deswegen aufgehalten worden, weil derselbe das Opfer der Polyxena verlangte, mit Vorwürfeu an Agamemnon, daß er bei der Beutetheilung ihn allein vergessen, worüber sich Agamemnon entschuldigt. Ein weiteres Gespräch dann über „Troia, das Heer, Gegenwart und Zukunft;“ wobei sich die Weissagung „nur wie zufällig anschloß und einestheils diente, dem Charakter Achills noch mehr Gewicht zu geben, sei es in der Härte eines nie ganz zu stillenden Zornes oder vielleicht auch als befreit von Bitterkeit und theilnehmend,“ anderntheils zur Stimmung für das nachfolgende Opfer der Polyxena, wie für ein Gemälde desselben ein „düsterer Grund oder Hintergrund.“ Dann vermuthet Welcker eine Scene, wo Hekabe für das Leben der Tochter fleht, Neoptolemos auf den Vollzug des Opfers dringt, der den Schluß macht.

Welcker selbst sagt (S. 182), „Achills Prophezeiung stimme zum Zorn der Athena, welche nach dem vollständigsten Siege die Atriden entzweite und sich von einander trennen ließ.“ Diese Bedeutung kann sie aber nicht behaupten, wenn sie, wie er unmittelbar vorher es bestimmt, sich der als Hauptsache behandelten, vom Zorn der Göttin und Atriden-Zwist ganz unabhängigen Forderung Achills „nur wie zufällig“ anschließen und eigentlich zur Charakterzeichnung Achills und zum Stimmungston des Opfers der Polyxena dienen soll. Sie bleibt nach Inhalt und Bezug unverknüpft, wenn doch die dramatische Spitze des Gesprächs, in das sie einfließt, dies Opfer als Ehrensache des Achilleus ist, und wenn ebendieses, als Gegenstand der dem Gespräche folgenden Aufregung zwi-

schen Hekabe und Neoptolemos nothwendig die Aufmerksamkeit des Zuschauers, wie Agamemnons, ganz in sich hinüberzieht. In welchem Sinne dann dies rührende Opfer „das Loos der Abfahrt entschied," ist nicht einzusehen. Mit Unrecht macht Welcker dem Euripides (S. 179 u.) zum Vorwurf, daß er in seiner Hekabe „den Zorn der Athena und den Streit der Atriden übergangen, wodurch der Handlung mehr Tiefe und Fortschritt gegeben war." Zu dem Pathos dieser in tiefster Kränkung und Erniedrigung doch ihre Rache durchsetzenden Hekabe, welches bei Euripides die Einheit macht, gehören diese Momente nicht, und der Welckerschen Vorstellung selbst von Sophokles Polyxena geben sie weder mehr Fortschritt, da bei ihm der Streit der Brüder blos als ein vorhergehender anderer Vorfall die Forderung des Achilleus aufschiebt, die hier zum Kern der dramatischen Verhandlung gemacht ist, noch können sie ihr mehr Tiefe geben, da sie keinen Zusammenhang mit Achills geforderter Ehre und dem, nach Welcker, ihm mit Recht (S. 180) zukommenden Opfer der Jungfrau haben. Sie werden hier nur fallen gelassen und nicht minder schwindet die Prophezeiung von Agamemnons Unglück, hier nur eingestreut zur Schattirung von Achills Charakter und zur Folie des ihm blutenden Opfers, ohne Nachdruck dahin gegen die pathetische Gegenwart des Letzteren, die den Schluß machen soll.

Aber diese Gestaltung der Polyxena hat nicht Zeugnisse und Bruchstücke, sondern theils vorausgesetzte Eposzüge, die im Excerpt ausgefallen seien, theils die Vorstellung Seneca's zur Grundlage, und über der Kombination mit diesen Entlehnungen verliert das wirklich in den Bruchstücken Bezeugte: die Entblößung Agamemnons von Bündnern und Bruder, und der Vorblick auf den unglücklichen Heimweg der Sieger, die Einheit und das tragische Gewicht. Es hat sie nur, wenn man die Opferung der Priamostochter, die das kyklische Epos gleich auf das Anzünden Troias folgen ließ, auch in dieser Tragödie dem Abfahrtsbetrieb und Zerfall der Sieger vorhergehen läßt. Dann tritt nach dem rührendsten letzten Opfer troischen Blutes alsbald und ununterbrochen die Uneinigkeit und Ohnmacht der Sieger in Vorstellung und wird mit Achills Erscheinung, den nicht begehrender Stolz, sondern mitleidige Warnungsabsicht dem Grab entsteigen läßt, zum erhabensten Schauer und ergreifender Klarheit gesteigert. Für diese wirkliche Erscheinung des Todten ist das Grabopfer eine zweckmäßige Vorbereitung, nicht umgekehrt seine begehrende Erscheinung mit folgendem Opfer für die dazwischen versiegende Prophezeihung.

Die natürliche Anordnung, die nicht der Hinzunahme fremder und späterer Dichtungen bedarf, giebt aber auch den Motiven der „Polyxena"

die sichtlichste und tiefste Ausgleichung mit den Motiven der Eroberungsdramen. Durch Helena und Antenor, durch den Abfall der Seinen ward Priamos dem Untergange preisgegeben; jetzt steht an der Seite der Helena Menelaos und sein Abfall giebt den Bruder, den Besieger des Priamos, dem Untergange preis. Die Vorspieglung einer Versöhnung der Pallas ließ in falscher Hoffnung die Troer selbst das Verderben in's Innere ihrer Stadt pflanzen, und in der Hoffnung, die Pallas zu versöhnen, zieht sich der Siegesfürst die Trennung von seiner Heeresmacht zu, die dem Verderben, das im Innern seines Hauses auf ihn lauert, freie Hand giebt. Seine Warnung hält Bruder und Bündner nicht zurück vom Forteilen unter die Zornesflammen der Göttin, und ihn selbst rettet nicht von der Heimfahrt in's Todesgarn die Stimme, die aus dem Grabe bricht mit prophetischen Schreckensbildern; wie die Troer zu ihrem Unheil sich eilten trotz Laokoons Warnung, und sich im Wahn des Heimathglücks wiegten trotz den Schreckensgesichten der prophetischen Jungfrau. Im Beginn des Schlußdrama's reißen die Sieger die Güter und erbeuteten Frauen der Stadt auseinander, und in der Enthüllung seiner letzten Scene erscheinen sie selbst auseinander gerissen als Beute von Sturm und Rache. Dem Könige, der im Eingang dieser Scenen die Opferung der Feindestochter für einen Abgeschiedenen verfügte, sieht man im Ausgang schon das Mordbeil über dem Haupte schweben, das ihn selbst der Rache für die abgeschiedene Tochter opfern wird.

Die Polyxena, als selbständiges Drama betrachtet, ordne man, mit diesen bezeugten Bestandtheilen der Atridenzerwürfniß und der Prophezeiung des Schiffbruchs der Heimfahrenden und Mordes des Feldherrn, wie man kann und will; für sich allein werden diese Vorstellungen nicht dieselbe Macht haben, als in unmittelbarer Folge auf jene vom Falle Troia's durch Verrath und Verblendung unter Feuer und Schwert. Könnte man gleichwohl sagen, die Handlung der Polyxena bedürfe jener nicht nothwendig, so doch nicht das Umgekehrtr, daß ihrer Folge das Eroberungsdrama, der „Lokrer-Aias" nicht bedürfe, dem ohne sie die Auflösung des rohen Pathos in sittliche Anschauung abgeht; so wie die „Lakonerinnen" und „Laokoon" dramatisch unvollendet bleiben, wenn sie nicht durch Darstellung der Entscheidung für Troer und für Achäer abgeschlossen werden, auf die sie durchaus hindeuten und fortschreitend spannen.

2) Nicht in so zulänglich erhaltenen, stetig zusammengreifenden Spuren läßt sich eine andere Komposition des Sophokles darlegen, die ich (Beitr. S. 300 ff.) hervorgezogen habe, von welcher aber, auch ohne die Möglichkeit der Herstellung in die besondern Theile, so viel bewiesen

bleibt, daß sie als Dramen-Gruppe gedacht werden muß. Ich meine die homerische Achilles-Fabel, die Ilias, wie wenigstens Persius die römische Nachbildung dieser Tragödien-Komposition genannt hat (Beitr. S. 471).

Oft, und nie zu oft, ist der tragische Zusammenhang ausgezeichnet worden, der sich durch die homerische Ilias zieht. Der herrlichste Held wird vom Feldherrn beleidigt. Eine gefangene Priesterstochter, auf einem Kriegszug Achills miterbeutet, hat der Feldherr bekommen und ihre Rückgabe dem Vater, der Lösegeld bot, hart verweigert. Dafür sandte der Gott die Pest in's Heer. Weil nun Achill den Propheten des Heers aufruft um ein Mittel, den Gott zu versöhnen, und dieser die Rückgabe der Priesterstochter nennt, kann zwar der Feldherr nicht umhin, in diese zu willigen, läßt aber seinen Zorn dahin aus, daß er sich zum Ersatz Achills Beutetheil, eine andere jener Gefangenen, die Briseis, wegnimmt. Achill, seinen gerechten Zorn bemeisternd, giebt sie hin, sagt sich aber los vom Antheil am Heere. Sein heißer Wunsch ist, daß sein Arm vermißt werde, und seine göttliche Mutter wirkt es aus, daß der Feldherr im Kriegsunglück seinen Uebermuth büßen soll.

Allmählig kommt es dahin, daß Agamemnon die Aussöhnung sucht und Erstattung, Ehre, Gaben im reichsten Maße bieten läßt durch die nächsten Stamm- und Ruhmesgenossen Achills. Nun giebt sich dieser die Genugthuung, alles abzuweisen und betheuert, die Waffen nicht wieder zu ergreifen, bis Hektor in's Lager eingedrungen, Brand in die Schiffe werfe. Auch diesem Aeußersten nähert sich die Kriegsnoth und der unthätige Held muß, je mehr Edle bluten, je unbändiger der Sturm der Feinde braus't, um so peinlicher Vorwürfe empfinden, die er nicht gesteht. Endlich kann sie auszusprechen sich sein liebster Gefährte Patroklos nicht mehr enthalten und Achill versteht sich zu der Auskunft zwischen seinem Stolz und seiner Schaam, daß er Diesem seine Waffen und seine Männer giebt und ihn, da schon ein Schiff auflodert, den Feind von den Schiffen werfen heißt. Mit Achills Waffen schreckt Patroklos die Feinde, thut herrliche Thaten, aber der ahnungsvollen Warnung Achills vergessend dringt er zu weit vor, fällt; Achills Waffen kommen in Hektors Hand und den geplünderten Leichnam des Patroklos machen die Troer den Achäern so streitig, daß sie dicht hinter ihnen her bis zum Lagerwall darum kämpfen. Namenlos ist der Schmerz Achills bei dieser Botschaft, unsäglich lästig ihm die erst so starr gewollte, nun gezwungene Unthätigkeit. Er kann die neuen Waffen von Götterhand, die seine Mutter ihm für morgen verheißt, nicht abwarten, er tritt hinaus mit fürchterlichem Ruf und seine Erscheinung hilft die Feinde zurückschlagen, den geliebten Leichnam in sein Zelt retten. Nun erst kann er

inne werden, zu welcher Selbstverwundung sein Heldenstolz ihm ausgeschlagen ist.

Glühend verlangt Achill, seinen Liebling zu rächen. Er schafft sich in den neuen Waffen diese Genugthuung, erschlägt eine Unzahl Feinde und den Hektor selbst. Ein reiches und blutiges Todtenopfer bringt er dem Patroklos und schleift Hektors Leiche um seine Ruhestatt. Aber düstre Schwermuth bleibt ihm in der Seele. Als die Trauerhandlungen erschöpft sind, sieht er in der Nacht den Vater des Hektor, dessen Leiche er den wilden Thieren ausgeworfen, sieht den greisen Priamos mit dem Flehen um Auslösung des todten Sohns in sein Zelt treten. Achill wird erweicht, mischt seine Thränen mit den Thränen des Feindes, beklagt ihn, bewundert ihn, spricht ihm Trost, und gewährt ihm des Sohnes Leichnam, dazu einen Waffenstillstand für zwölf Tage der Todtenfeier. Nachdem Achill selbst Hand angelegt beim Einhüllen und Aufladen des Leichnams, bewirthet er den gebeugten Greis und bereitet ihm das Nachtlager unter seinem Dach.

Es giebt wohl keine Fabel von größerem Charakterpathos, von so gewaltigem Gegensatz und so mächtiger Einheit des Handelns und Leidens, des Willens und Schicksals. Hochtragisch sind zwei Momente: jener Sturm der Kampfnoth, der Achills Triumph ist und ununterbrochen hinüberführt zu seiner heimlichen Beugung und dem Zugeständniß, durch welches er wider Willen den Liebling opfert; und dann sein Rachedurst voll innerem Selbstvorwurf, der, bei aller Sättigung unstillbar, sich endigt in Gleichfühlung und Aussöhnung mit dem Feinde.

Diese Musterfabel der Griechendichtung ist bei Aeschylos in einer zuerst wieder durch Welcker verknüpften Trilogie: „Myrmidonen", „Nereiden", „Phryger oder Hektors Lösung" zu erkennen. Aus dem mittleren Drama ist zwar sehr wenig übrig, aber zu dieser Anwendung Passendes, die der Titel selbst verräth, da bei Homer an diesem Leid und Kampf des Sohnes der Thetis die Nereiden Antheil nehmen. Aus dem ersten Stück sind noch von der eigensinnigen Unthätigkeit des Helden bei der Kampfnoth des Heeres, vom Feuer an den Schiffen, dann von der Qual Achills an der blutigen Leiche des Freundes, dem rührendsten Selbstvorwurf, dem Durst nach Waffen und aus dem Schlußdrama vom Eingriff der Götter zur Wiedergabe von Hektors Leichnam, dem reichen Gold und beweglichen Geleit, womit der König dem tief in Trauer versunkenen Helden sich naht, bedeutende Spuren erhalten. Die mit dem Titel „Achilleus" oder „Hektor" oder „Hektors Lösung" angeführten Tragödien von acht andern griechischen Dichtern lassen uns, da Bruchstücke fehlen oder unbezeichnend sind, theils ganz über die Fabel, theils doch

über den Umfang ungewiß, in welchem sie die Iliasfabel in's Drama gezogen, obschon von Aristarchs Achilleus eine Spur vorhanden ist, daß er bei dem Zwist des Agamemnon mit Achill, also dem Anfang der Ilias anhub (Beiträge S. 486), von dem Achilleus des Karkinos die einzige daraus übrige Zeile (Athen. 5. p. 189 d) beweist, daß darin die Schlacht bei den Schiffen vorkam, und die „Lösung Hektors", wie eine solche auch von Dionysios und von Timesitheos genannt wird, wohl das Ende, aber nicht den Ausgangspunkt der dramatischen Vorstellung dieses Titels bestimmt (s. oben S. 29 Anm. 9).

Von Sophokles nun werden Phryger angeführt, einmal in einem Scholion (zu Aesch. Prom. 436) mit der Angabe, daß darin Achilleus lange schweige, dann bei Stobäos (Fl. 8, 5) vier Zeilen daraus, des Sinnes, daß der Krieg die Besten hinrafft, feige Prahler laufen läßt. Hiernach hat Welcker eine Lösung Hektors von Sophokles unter diesem Titel angenommen, der ja bei Aeschylos eben den Gegenstand bezeichnete. Andere erklären in jenem Scholion den Namen des Sophokles für blose Verwechslung, weil anderwärts (Arist. Frösche 911. Bios Aesch.) ein auffallend langes Schweigen des Achill gerade in des Aeschylos Phrygern hervorgehoben wird, und zwar neben der Niobe, als anderem Beispiel einer langschweigenden Person aus Aeschylos; und gerade der Niobe des Aeschylos erwähnt auch jenes Scholion für denselben Umstand neben dem Achill aus den Phrygern, nur daß es diesen dem Sophokles zuschreibt. Sei aber (wie hieraus allerdings wahrscheinlich wird) die Nennung des Sophokles im Scholion irrig, so folgt richtig, daß ein langschweigender Achill in Sophokles Phrygern unbezeugt ist, nicht aber, daß des Sophokles Phryger nicht die Lösung Hektors enthalten. Für ihre Existenz spricht das Citat des Stobäos, und für gerade diesen Gegenstand sind die angezogenen Verse eben so wenig unpassend als entscheidend. Schwerlich läßt ein anderer Gegenstand sich wahrscheinlicher machen; denn Hartungs Aufstellung, daß der Titel Phryger bei Sophokles dieselbe Tragödie bezeichne wie dessen Troilos, den wir in 19 Citaten immer nur Troilos genannt finden, ist ein Einfall, wie man deren mehr haben, aber nicht beweisen kann.

Weiter bringt uns eine andere Spur. Die erbeuteten Weiber (Aechmalótides) von Sophokles, im handschriftlichen Vorbericht zum Aias unter seinen Dramen des troischen Fabelkreises genannt und uns in 26 Anführungen Verschiedener von einzelnen Versen und Worten daraus erhalten, stützen mit keinem derselben Bruncks Vergleichung mit den „Troerinnen" des Euripides und Welckers Annahme (Die gr. Trag. S. 171) des Todes von Astyanax als Inhalt, sondern an den

speziellen Namen und bestimmten Streitworten der Fragmente habe ich (Beitr. S. 231 Anm. 139) den Zwist Agamemnons und Achills über Chryseis und Briseis als Inhalt so entschieden aufweisen können, daß dieses bei den Bearbeitern der Tragödien-Ueberreste zur Geltung gekommen ist.[33])

Schon damals hab' ich auch (Beitr. S. 302 ff.) entwickelt, daß die dramatische Vorstellung des entbrennenden Zwistes und gegenwärtigen Streites, wie sie in den Bruchstücken angezeigt ist, nach der Ausführungsweise des Sophokles und dem griechischen Maaß eines Dramas, die Handlung über die nächsten Erfolge des Haders: die Rückgabe der Chryseis, die Wegnahme der Briseis, und Achills hochbetheuertes Zurücktreten vom Heer, erheblich hinauszudehnen nicht erlaubte, und daß dergestalt dies ganze Stück von der eigentlichen tragischen Situation Achills in derselben Fabel so völlig nur Einleitung und Vorbereitung ist, um nothwendig auf die Fortsetzung in Folgedramen zu spannen.

Nimmt man nun mit Welcker an, daß Sophokles in den Phrygern Achills Rache an Hektor für Patroklos und nach dem Todtenopfer die Rückgabe von Hektors Leichnam an Priamos vorgestellt: so hätte der Tragiker Anfang und Ende der Ilias in getheilten Stücken vorgeführt; den Kernpunkt aber der Fabel, wo sie dramatisch auf ihre Höhe kommt in der Heldenbedrängniß, die den Stolz Achills weidet und ihn unvermerkt dahin bringt, seinen Patroklos zu verlieren und waffenlos nach Kampf zu lechzen — den hätte Sophokles, obschon er für eine Aufführung mindestens drei Tragödien zu liefern hatte, mitten heraus gelassen!

Im andern Fall hätten wir ein Mitteldrama von Sophokles vorauszusetzen, das im Wesentlichen denselben Handlungsumfang gehabt, wie des Aeschylos Myrmidonen.[34])

---

[33]) Ranck (p. 109) führt für diese Inhaltserklärung Bergks Marburger Programm v. J. 1843 an, mein Nachweis war vier Jahre vor dem Programm erschienen. Ribbeck (Tr. lat. r. p. 275) erkennt ihn an. Auch Hartung (Soph. Fragm. S. 33) stimmt bei.

[34]) Die von Verschiedenen festgehaltene Meinung, daß des Aeschylos Myrmidonen (deren Ueberreste sich bis zum Jammer Achills über dem Leichname des Patroklos erstrecken) die Gesandtschaft an Achill nach dem 9. Gesang der Ilias enthalten, ist unbegründet. Im Anfang dieses Stücks (Harpokration p. 159, 8. Schol. Frösche 1264) weist schon der Chor vorwurfsvoll den Achill auf die heiße Kampfbedrängniß hin, die gegenwärtig zu sehen und zu hören. Jene Gesandtschaft aber bei Homer gehört einem ruhigen Moment an, auf welchen erst noch Vortheile der Achäer folgen, eh die Troer an Wall und Schiffe herandringen. Im Drama die Gesandtschaft

Ein Stück dieses Titels beut unser Vorrath von Ueberresten des Sophokles nicht dar. Allein unsere Titelzahl ist nicht vollständig. **Welcker** (D. g. T. 76. 72) zählt 86 Tragödien-Titel, 6 eingeschlossen, die er für unsicher erklärt, und 18 Satyrspiel-Titel (wovon ich zwei aus Gründen streichen würde). Das wären also höchstens 104 Dramen, so daß an den im Alterthum für echt erkannten 113 noch 9 fehlen. Von dieser Seite ist also nicht ausgeschlossen, daß etwa die „Epinausimache" des römischen Tragikers Attius ein Vorbild von Sophokles gehabt hätte. Dieser griechische Titel („Die Schlacht an den Schiffen") spricht ganz die Handlung aus, welche das gesuchte zweite Drama des Sophokles enthalten mußte. Bei Attius finden wir aber auch das erste Drama des Sophokles, „Die erbeuteten Weiber", dem Inhalt nach in der bei Persius (I. 76) genannten **Briseis** desselben und, wie es scheint, in dem Prädikat des **saftigen** Gedichts, welches Persius diesem Stück des Attius giebt, die Hitze der Streitreden wieder, welche die Bruchstücke aus des Sophokles erbeuteten Weibern athmen. Da Aeschylos diese Expositionshandlung der Fabel nicht in einem besondern Drama behandelt, sondern mit der Schlachtnoth begonnen und (wie das seine Sitte ist) die vorausgegangenen Ursachen der Situation in den Chorgesängen und gelegentlich im Dialog nachgeholt hat, so macht dieser Unterschied, den die Darstellung dieser Fabel bei Attius mit Sophokles gemein hat, schon wahrscheinlich, daß Attius auch in den übrigen Theilen derselben den Sophokles vor Augen gehabt.[35)]

---

in die Mitte zwischen die Vergegenwärtigung der Kampfbedrängniß fallen zu lassen, müßte die Wirkung der letztern brechen ohne Nutzen. Denn daß dem Achill Versöhnung geboten, von ihm aber schroff abgewiesen war, konnte während der steigenden Kampfnoth vom Chor, von den Helden, die geworfen und blutend an Achills Zelt erscheinen, von Patroklos genugsam erinnert werden; wogegen der erste Lärm der Schlachtbedrängniß, wenn gleich darauf die Helden Muße hatten zu Gesandtschaftsreden, matt gemacht und wenn er dann wieder von vorn anging, auch dieser zweite durch den Eindruck, daß er wohl wieder eben so plötzlich sich legen könne, nothwendig geschwächt war. In den Ueberresten aus dem Stück weis't Nichts auf Gesandtenreden. Zu der bei Aristophanes angeführten Mahnung des Chors: „Achill, da du den Mordlärm hörst, warum schreitest du nicht zur Hilfe!" bemerkt eins der jüngeren Scholien: „Dies ist in der Dichtung des Aeschylos, den Myrmidonen, von den Gesandten hergenommen" (*τοῦτο ἀπὸ τῶν πρέσβεων πρὸς Ἀχιλλέα Αἰσχ. πεποίηκεν. ἔστι δὲ ἐκ Μυρμιδόνων*). Das heißt nicht, daß Aeschylos die Scene der Gesandten vorgestellt, sondern daß er den Myrmidonen-Chor die Kampfgefahr hervorheben und Mahnung zur Hilfe aussprechen läßt, wie das in jener Gesandtschaft bei Homer durch Odysseus geschieht.

35) Meinen Gründen (Beitr. S. 484 ff.), daß Aristarchos in seinem „Achilleus" dieselbe Einleitungshandlung der Ilias dargestellt, und daß die Citate: „Ennius im Achilles des Aristarchus" auf eine Abhängigkeit des Ennius in derselben Vorstellung

Attius hat überhaupt (wie ich Beitr. S. 318 Anm. 168 in's Einzelne verfolgt habe) in mehr Fällen den Sophokles als den Aeschylos oder Euripides benutzt. Um so mehr ist die Annahme für diesen Fall gestattet, wo sein Zusammentreffen mit Sophokles in der ersten Handlung der Fabel, hingegen von einer Uebereinstimmung seiner Ausführung derselben mit der des Aeschylos keinerlei bestimmtes Zeichen vorliegt.[36])

Daß Attius die ganze Fabel des homerischen Achill in einer Dramen-Komposition umfaßt, hab' ich auf den dreifachen Grund gestützt 1) daß Persius (1, 50) die Dichtung des Attius „Ilias" nennt, 2) daß

vom Tegeaten Aristarchos zu beziehen seien, hat Ribbeck (p. 275) beigestimmt. Dieser unterscheidende, auf Aristarch rückweisende Titel läßt schließen, daß der „Achilles" und die „Hektors-Lösung" von Ennius nicht nach dem Muster des Sophokles verfaßt gewesen; da in diesem Fall Ennius nicht nöthig gehabt hätte, die erste Handlung aus Aristarch zu schöpfen. Um so natürlicher war es für Attius sich in seiner Briseis und den Folgedramen an den noch unbenutzten Sophokles zu halten.

[36]) Die Annahme Ribbecks (p. 303) nach Anderer Vorgang, daß Attius in seiner tragischen Ausführung des Patroklostodes dem Aeschylos gefolgt sei, hat keine gültigen Stützen. Die scheinbarste gibt noch der Titel Myrmidonen bei Attius wie bei Aeschylos. Diesen legt aber die Fabel selbst so nahe, daß er für kein bestimmtes Vorbild entscheiden kann, zumal daneben der Titel Epinausimache in noch einmal so viel Citaten vorkommt. Und daß des Attius Epinausimache von Desselben Myrmidonen sich nicht, sich noch weniger trennen lasse als Ribbeck selbst (p. 304) gesteht, werd' ich nachher zeigen. Will man annehmen, der Titel Myrmidonen neben Epinausimache zeige an, daß Attius theilweise sich auch an Aeschylos angeschlossen, so hab' ich Nichts dawider; aber nachweisen kann man es in keinem Zug. Bei Aeschylos finden wir den Antilochos beim Achill, bei Attius auch; bei jenem aber in der Scene nach des Patroklos Fall, den schon bei Homer Antilochos dem Achilleus meldet, bei diesem in einer früheren Scene, die bei Homer nicht vorkommt, bei Aeschylos wenigstens nicht nachzuweisen ist. Die Annahme vollends, daß in des Attius Myrmidonen die Gesandten mit Achill verhandelt hätten, und zwar getreu nach Homer, welchem hierin schon Aeschylos getreu gefolgt, ist in jedem Satze unrichtig. Bei Aeschylos (haben wir gesehen; oben Anm. 34) ist die Gesandtschaft weder nachgewiesen, noch irgend wahrscheinlich. Bei Attius hat sie G. Hermann gefunden, aber wie? Erstlich in einer Entgegnung Achills an Antilochos, welcher bei Homer in der Gesandtschaft gar nicht vorkommt; dann in einer, wie gemuthmaßt wird, an Aias gerichteten Aeußerung, die aber in der homerischen Gesandtschaftsscene Achill weder an Aias richtet, noch überhaupt dort vernehmen läßt; drittens in der Deutung eines Bruchstücks auf einen dortigen Ausspruch Achills, über welche Ribbeck selbst auf die Stelle meiner Beiträge verweist, wo gezeigt ist, daß eine ganz andere Beziehung der Worte wenigstens ebensoviel, wo nicht mehr für sich habe; ferner in etlichen Zeilen, wie solchen völlig gleichbedeutende nothwendig vorkommen mußten in den Wechselreden während der steigenden Kampfnoth zwischen Achill und einem oder dem andern in's Lager zurückgetriebenen Helden oder dem endlich ihm gleichfalls zusetzenden Patroklos; wie denn, was Fragment VIII. betrifft, Ribbeck selbst, anstatt es mit Hermann in die Gesandtenverhandlung zu

die Bruchstücke aus mehren Dramen sich den sichtlichen Bezügen nach auf alle Theile der Fabel erstrecken, 3) daß einzelne Fragmente, die unter besondern Titeln angeführt sind, wenn man die besondern Titel auf einen bestimmten Fabeltheil beschränkt, über diesen ihrem Bezuge nach vorwärts oder rückwärts hinausgreifen, rücksichtlich der Handlung also die besonders betitelten Fragmente einander kreuzen; wofür die natürlichste Erklärung ist, daß die Sondertitel einander vertreten, theils als gleichbedeutend, theils weil sie in Vorstellung und Buch miteinander verbunden waren.[37])

Jede Annahme, welche diese Dramen des Attius nach den besondern Titeln auseinander halten will, verwickelt sich in unerträgliche Schwierigkeiten.[38])

---

setzen, meiner Erörterung (Beitr. S. 452) zugesteht, daß es vielmehr zur Aussendung des Patroklos gehöre. Das ist nun die Summe des Beweises für die Gesandtschaft nach Homer in des Attius (rein voraussetzlich von Aeschylos abgeleitetem) Drama: Andere Personen als bei Homer, andere Aeußerungen als bei ihm; und solche, die schicklicher in spätere Fabelmomente fallen. Ich meinerseits muß einräumen, daß eine von Ribbeck (p. 304) aufgenommene Beibringung Ladewigs wahrscheinlich macht, es sei bei Attius Phönix einer Derjenigen gewesen, die den Achill ermahnten. Da aber Phönix bei Homer nach der Gesandtschaft im Zelt Achills verbleibt, kann seine Mitwirkung in diesem Drama nicht beweisen, daß dieses die Gesandtschaft enthalten. Und da aus den Myrmidonen des Aeschylos eine Spur von Phönix nicht erhalten ist, so ist noch immer kein einziges Zeichen da, daß Attius dem Aeschylos gefolgt.

[37]) Gesamttitel Beitr. S. 471. Achills Eigensinn bei der Heeresnoth, in Fragmenten aus Attius Epinausimache: Beitr. S. 324. 348. (Fr. VIII (11). V (4) Ribbeck) und aus Myrmidonen Beitr. S. 326. 333. 334. 346 f. 348 (IX (4). V (8). IV (5). VI (9) VII (3) Ribb.) und aus Achilles: Beitr. S. 332 (II Ribb.) Aussendung des Patroklos in Fr. aus A. Myrmidonen: Beitr. S. 351 (VIII (11) R.) und aus Epinausimache: Beitr. S. 354 (IV (6) R.). Kampf des Patroklos in Fr. aus Epinausimache: Beitr. S. 378 vgl. 338. 380 (X (5). XI (1). IX (10) R.). Achills Gespräch mit Thetis u. A. nach Patroklos Fall, wo er unbewaffnet den Freundesleichnam dem Feind entreißen will in Fr. aus Epinausimache: Beitr. S. 388—390 (VII (17). III (2). I (3) R.). Achills Sieg am Skamandros in Fr. aus Epinausimache: Beitr. S. 421 (XII (9) R.). Priamos' Flehen und Hektors Lösung in Fr. aus Epinausimache und einem ohne Titel citirten: Beitr. S. 436 f. (XVI (12). II (13). Incert. Att. XIII (18) R.). — "Myrmidonen" und „Epinausimache" als Titel eines Drama's: Beitr. S. 335 Anm. 172 vgl. die Anm. auf S. 330. S. 417. — „Epinausimache" citirt für „Hektors Lösung", als Nachbarstück in derselben Gruppe: Beitr. S. 355 Anm. 182. S. 419 f. S. 451 Anm. 228.

[38]) Dankbar hab' ich von Ribbeck anzuerkennen, daß er meiner Erklärung der Bruchstücke Aufmerksamkeit geschenkt und sich mehrmals gerade bei solchen, die für die Auffassung der Handlung von Belang sind, meiner Deutung im Gegensatze gegen die Herrmannsche angeschlossen hat. Auch darin ist er mit mir einig, daß er Bruch-

Erhalten ist aus Attius' Mitteldrama die Spur eines Auftritts, wo Antilochos dem Achill seinen Eigensinn vorhält und Achill Muße hat, ihm zu erklären, wie der Eigensinn, dessen er sich nicht schuldig wisse, von der Willensfestigkeit zu unterscheiden sei, zu der er sich bekenne. Der Ton läßt voraussetzen, daß die Bedrängniß der Schlacht, wenn immerhin schon fühlbar und für Antilochos der Anlaß zu diesem Versuch, den

---

stücke, welche mit dem Titel „Achilles des Attius" angeführt sind, nach ihrer Stelle in der Handlung für untrennbar von solchen, die aus Attius Myrmidonen citirt sind, erklärt. Aber auf die bei Persius vorgefundenen Titel — des Anfangstücks: Briseis, und des Ganzen: Ilias — nimmt er keine Rücksicht. Auch ein Schlußdrama: Hektors Lösung will er bei Attius nicht anerkennen. Und obgleich Ribbeck bei Attius, außer einem Drama mit bezeugtem Doppeltitel, noch in 11 Fällen zwei Titel, in zweien sogar drei Titel für ein Drama nach mehr oder minder scheinbaren Gründen annimmt, zieht er, was die Myrmidonen und die Epinausimache betrifft, doch vor, sie als gesonderte Dramen zu fassen, wenn schon mit der Bemerkung (p. 304) daß die Epinausimache sich in engster Verbindung den Myrmidonen angeschlossen zu haben scheine. Dies kann nicht genügen. Die Unhaltbarkeit der Behauptung, daß die Bruchstücke aus den Myrmidonen sich auf die Gesandtschaftsverhandlung mit Achill bezögen, hab' ich schon (oben, Anm. 36) dargethan. Sie enthalten deutlich die Vorwürfe und Aufmahnungen, die während der Schlachtnoth von Antilochos und Andern vergeblich an Achill gerichtet werden. Noch weiter voran in der Handlung führt Fragment IX: „Lieber wollen sie (die Myrmidonen) Dich zum Fürsten; nun, die Heerschaar geb' ich Dir" (Regnum tibi permitti malunt; cernam, tradam exercitus). Ribbeck gesteht mir zu, hierin müsse der Vorschlag (wie bei Homer) erkannt werden, daß Patroklos die Schaaren Achills in's Treffen führe. Nur will er diese Aeußerung Achills, conform Dessen Abweisungen der Gesandtenvorschläge, für blos ironisch, also gleichfalls abweisend erklären. Solch ein vorgängiges Durchsprechen zwischen Achill und Patroklos und Abprallen eben des Vorschlags, der auf dem Gipfel der Schlachtnoth erst ergriffen wird, kommt bei Homer nicht vor. Den Worten des Fragments ist die Ironie nicht anzusehen. Dramatisch kann es sich nicht empfehlen, die Entscheidung, die im Fortschritt der Situation als dringliche Auskunft hervorspringen muß, vorher ironisch aussprechen zu lassen; und einleuchtend kritisch ist es nicht, eine erhaltene Zeile aus einer Dichterfabel, die einfach Das besagt, was in dieser Fabel ernstlich gemeint vorkommen mußte, deswegen für nicht ernstlich gemeint zu nehmen, um sie einer frühern Scene anzueignen, die in keiner andern Spur gegeben und in dieser Wendung nur vom Erklärer gedichtet ist. Also ist hier die Aussendung des Patroklos als enthalten in den Myrmidonen bezeugt. Ribbeck selbst erklärt, ungeachtet der gezwungenen Beschränkung der Bruchstückebeutungen auf vorausgehende Momente, (p. 303) für wahrscheinlich, daß die Myrmidonen die ganze Patrokleia, also seinen Auszug, Sieg und Fall mitumfaßt haben. Und wer begriffe nicht, daß es von dem Herantoben der Schlacht an die Schiffe und Bestürmtwerden des Achill bis zum Aussenden des Patroklos im äußersten Moment, dem raschen Erfolg und unmittelbar darauf der Wendung und tragischen Katastrophe keinen Stillstand und Schluß-Einschnitt für den Dramatiker giebt? Er würde sich damit nur die Sehnen einer und derselben Wirkung zerschneiden. Giebt man nun den Myrmidonen diesen durch die Natur der in den Fragmenten bezeichneten

ihm wohlwollenden Achill umzustimmen, noch nicht auf ihrer Höhe war. Dies (bei Homer nicht gegebene) Motiv, denselben jungen Helden, der

---

Handlung gebotenen Umfang, dann schließt sich ihnen die Epinausimache nicht blos völlig an, sondern fällt in eins mit ihnen zusammen. Denn was das Wort dieses Titels ausdrückt, die „Schlacht an den Schiffen" ist ebendie, während welcher Achill dahin gedrungen wird, den Patroklos auszusenden, und dieser, indem er die Troer von den Schiffen wirft und bis an ihre Stadt zurücktreibt, macht der Schlacht an den Schiffen ein Ende. Sein Tod läßt zwar die Troer wieder vordringen bis an den Lagerwall, hinein aber kommen sie nicht mehr, an den Schiffen wird nicht mehr gekämpft. Was also Ribbeck mit Hermann für den Anfang des Drama's Epinausimache ausgiebt, Achills Verlangen, den Patroklos zu rächen, liegt entschieden hinter dem Ende der Schlacht an den Schiffen, und dieses nach Ribbecks Meinung, Achills Rache, Hektors Tod und Lösung enthaltende Stück die „Schlacht an den Schiffen" zu nennen, wäre nichts anderes, als wenn einer ein Drama, das bei dem Rheinübergang der Alliirten anfangend, mit dem Einzug in Paris schlösse, „die Schlacht bei Leipzig" betitelte. Eine solche Verlegung der Epinausimache jenseit ihrer selbst lassen aber auch die Bruchstücke daraus eben so wenig zu. Fr. XI (1): „Zwei Kriegsgötter glaubtest du miteinander fechten zu sehn" paßt nicht, wie Ribbeck will, auf Hektors letzten Kampf mit Achill, wo er ihm keineswegs in solcher gleichen Stärke, sondern nach wiederholtem Ausweichen und längerer Flucht endlich aus Schaam und Resignation, aber entschieden als der Schwächere gegenübertritt. Wohl aber paßt es auf den Kampf des Patroklos mit dem Zeussohne Sarpedon, der (nach Ribbeck selbst, mit der ganzen Patrokleia) in die Myrmidonen fallen muß. Hier greift also ein Fragment aus der Epinausimache beträchtlich zurück über den Hermann-Ribbeckschen Anfang des Stücks. Noch mehr Fr. VIII (11): „Und härmt ihn nicht der Brüder Schlachtnoth, daß die Felder Tod bedeckt" (Nec perdolescit fligi socios, morte campos contegi). Unleugbar ist hier von der gegenwärtigen Schlachtbedrängniß die Rede und gehört dieser Vorwurf zu den an Achill unter dem Herankommen der Schlacht an die Schiffe gerichteten; wozu die Ergänzung aus den „Myrmidonen" (Fr. V (5)) und worauf die Entgegnungen aus denselben (Fr. I (1). III (2). VII (3)) citirt werden, dergestalt daß diese Zeile aus der Epinausimache sich mit denjenigen aus den Myrmidonen zusammenfaßt, die nach dem Handlungsbezuge dem frühsten überhaupt nachweisbaren Moment des Myrmidonendrama's gehören. Bezeugtermaßen deckt somit dem Inhalt nach die „Epinausimache" die „Myrmidonen".

Diesem Schluß entzieht sich Ribbeck nur dadurch, daß er (p. 305) diese Zeile, die unmittelbar etwas besagt, was ebenso in der Fabel vorkommt, durch Unterstellung eines mittelbaren Sinnes an eine andere Stelle der Fabel bringt, wo es durch sonst Nichts angezeigt ist. Achill soll nämlich diesen Vorwurf, dem er sich nicht aussetzen dürfe, der Mutter Thetis entgegenhalten, die ihn nicht in den Kampf gehen lassen will. Natürlich kann man das der Zeile nicht ansehen, daß der Sprecher blos eines Andern mögliche Worte anführe. Der Vorwurf ist aber in dieser Situation unpassend. Niemand kann jetzt noch sagen, den Achill gräme das Fallen seiner Genossen nicht; da er ja voll des tiefsten Grams über den Fall des Patroklos ist. Niemand kann sein Zurückbleiben vom Kampfe jetzt seiner Gleichgültigkeit zuschreiben, wo er waffenlos ist. Und von Achill wäre es sehr ungeschickt, der Mutter imponiren zu wollen mit seiner Scheu vor gerade diesem Vorwurf, den er jetzt nicht verdient, vor Kurzem aber in

im letzten Theil des Stücks die Botschaft vom Fall des Patroklos dem Achill bringen muß, in seinem Anfang ihm vergebliche billige Vorstellun-

---

vollstem Maße verdient und gar nicht gescheut, sondern sich höchst unempfindlich dagegen bewiesen hat. Es ist nahezu lächerlich, wenn er vorstellen will, er müsse einen Vorwurf verhüten, mit dem er schon über und über bedeckt ist. Statt also dem Dichter so Unpassendes aufzubürden durch gesuchte Anwendung der Zeile, ist aus ihrer einfachen passenden die Handlungs-Identität von „Myrmidonen" und „Epinausimache" zu entnehmen.

Zu alledem ist die Grenze, die Ribbeck zwischen Myrmidonen und Epinausimache zieht, eine unmögliche. Er bekennt sich zu meiner Erklärung derjenigen Bruchstücke aus Epinausimache, welche das Verlangen Achills, unbewaffnet dem Feind entgegenzutreten, unter Gegenvorstellungen seiner Mutter ausdrücken. Die Absicht aber, die er dem Achill dabei giebt, den Patroklos zu rächen, sagt nicht das Eigentliche. Nicht Rache, sondern Rettung der Patroklos-Leiche aus den Händen der Feinde gilt es bei Homer, als Achill ohne die Waffen abzuwarten hinaustritt. Will Ribbeck mit jener Bezeichnung Hermanns Ansicht wiederholen, daß dies Verlangen eintrete, nachdem Achill bereits die Freundesleiche in seinem Zelt hat, so ist er um so minder berechtigt, die eben besprochene Zeile dem Achill gegen die Mutter in den Mund zu legen. Denn nachdem Achill die Leiche hat, sind seine Genossen nicht mehr in der gegenwärtigen Kampfnoth, welche die Zeile ausspricht. Die Troer sind gewichen, die Waffen ruhen. So ist es bei Homer und anders konnte die Leiche nicht gewonnen werden, als indem die Troer wichen. Nun wäre es wahrhaft kindisch, wenn Achill ihnen in seiner Blöße nachlaufen und nicht zu wohlgeführtem Rachekampf den nächsten Morgen und seine Waffen abwarten wollte. Nichts deutet bei Attius eine so ungeschickte Abweichung von der Fabel an. Die Scene also, womit Ribbeck die Epinausimache anhebt, ist der Moment, wo Achill wider den Rath der Mutter, um den Leib des Freundes nicht Beute der Feindesmißhandlung zu lassen (um diesen Preis begreift man's) unbewaffnet hinausstrebt; was er auch durchsetzt und durch seine blose Erscheinung und Stimme die Troer zurückscheucht. Ein Tragiker nun, der ein Drama (Ribbecks Myrmidonen) bis zur ersten Verzweiflung Achills bei der Nachricht vom Tode des Patroklos und unentschiedenen Kampf um die Leiche führte, und nun die Kontinuität der Situation, daß Thetis herzukommt, mitklagt, Waffen verspricht, Achill aber, um vom Freunde zu retten, was allein noch von ihm zu retten ist, nicht warten kann, dadurch zerschnitte, daß er die erste Hälfte der drangvollen Lage und Aufregung zum Schlusse machte, die zweite Hälfte aber derselben Lage und desselben Pathos zum Anbeginn eines andern Drama's (Ribbecks Epinausimache), verführe mit beiden Dramen auf das widersinnigste. Eine Pause kann in dieser Handlung nicht eher als bis Achill die Leiche hat und an ihr seinen bis dahin drastisch gebundenen Schmerz entladen hat, eintreten. Dann fällt füglich in diese Pause die Pflege der Leiche und die Nachtruhe, so daß die neue Handlung mit den Anstalten zum Rachekampf beginnt, mit dem vollzogenen Rache-Opfer und Hektors Lösung schließt.

Als einzelnes Drama konnte das letztere Stück unmöglich Epinausimache heißen, da es nach der Schlacht an den Schiffen erst beginnt. Sehr wohl aber konnte das ihm vorangehende so heißen, da in diesem die Schlacht an den Schiffen enthalten und derjenige Kampf, in welchem Patroklos siegte, blieb, seine Leiche umstritten und endlich gerettet wurde, in lückenloser Fortsetzung an die Schlacht bei den Schiffen angereiht war. Wenn nun bei Attius Briseis, Myrmidonen oder Epinausimache,

gen machen zu lassen, wäre ganz des Sophokles würdig. Phönix ferner, der irgendwo bei Attius den Achill zurechtwies, wird mit Wahrscheinlichkeit in dies Drama gesetzt. Er war in Achills Gezelten geblieben, seit er mit Andern den glänzenden Versöhnungsantrag von Agamemnon ihm gebracht, der den Peliden nicht rührte. Dies konnte er jetzt an passender Stelle erinnern; sein Alter, wie daß er Achills Kindheit gepflegt, eignete ihn überhaupt, gemüthlich und ethisch mitzuwirken. Wohl mochte er auch, was im Lager vom Unglücksgang der Schlacht bemerklich ward, sorglich beobachten und mehr und mehr erschüttert melden; wie nacheinander Agamemnon, Diomedes, Odysseus, Eurypylos u. A. verwundet sich zurückziehen müssen, das Weichen des Heers unaufhaltsam wird. Fr. IV (5) aus des Attius' Myrmidonen deutet aber auch einen Wortwechsel Achills mit einem Helden an, der ihm an Stärke und Bedeutung für den Krieg sehr nahe steht. Man müßte an Aias denken, wäre dieser nicht in allen Stadien der Schlacht unentbehrlich und unausgesetzt beschäftigt. Ganz passend aber ist Diomedes; theils weil die Vortheile der Achäer in den vorhergehenden Schlachten am meisten sein Werk waren (was eben das Fragment voraussetzt), theils weil er im Anfang der unglücklichen Wendung der Schlacht verwundet in's Lager zurückgenöthigt, um so natürlicher, wenn die Feinde das Lager erstürmen und schon die Schiffe bedroht sind (was das Fragment gleichfalls andeutet), den Achill aufzurufen sucht, während er selbst kampfunfähig und doch wieder gewaffnet ist, um sich den Kämpfenden anzuschließen (Hom. Il. 11, 396. 14, 29. 110). Die Ilische Tafel, die bekanntlich in Reliefstreifen kleiner figürlicher Darstellungen die Gesänge der Ilias und in den mit Namen unterschriebenen Gruppen Einzelnes enthält, was bei Homer sich nicht findet und wohl aus Dramen herrühren dürfte, stellt in demjenigen Streifen, dem die Zahl 16 der Gesänge der Ilias, die Patrokleia, beigeschrieben ist, des Patroklos Aussendung eigenthümlich vor. Dem Patroklos hilft ein Kriegsgenosse sich waffnen; dem Achill, der auf der entgegengesetzten Seite sich im Sessel zurücklehnt, wenden in lebhafter Bewegung drei Männer sich zu, von welchen die beiden ihm nächsten seinen rechten Arm und Hand erfassen. Unter Dem, der seine Hand ergreift, steht „Diomedes", unter dem dritten mitherzubewegten: „Phönix".

---

und Hektors Lösung eine Komposition machten, dann läßt sich begreifen, daß unter dem Titel des Mittelbrama's, welches den tragischen Knoten enthält, auch Fragmente des Schlußdrama's citirt sind, welches nach Dichtung und Herausgabe unmittelbar zu jenem gehörte. Und umgekehrt: weil das für einzeln genommene Drama einen widersprechenden Titel oder, da die Fragmente von der Achäer-Noth bis zur Hektors-Lösung gehen, eine übermäßige Inhaltsfülle hätte, ist die Komposition bewiesen.

Dies kann, da Phönix als Ermahner des Achill bei Attius ohnehin bezeugt ist, für die Beziehung jenes andern Fragments auf Diomedes zur Bestätigung dienen[39]).

Eine solche Reihe von Auftritten bis zu der Aussendung des Patroklos konnte das Epos, nicht die Tragödie entbehren, der sie den doppelten Zweck erfüllten, Stellung und Charakter des Helden und zugleich den Fortschritt der Schlacht in gegenwärtige Anschauung zu setzen. Für die Schlacht, die nach antiker Weise unmittelbar nicht auf die Bühne kommen konnte, bedurfte es verschiedener Organe dramatischer Erzählung, und diese von Absichten und Gefühlen der Erzähler bewegte Darstellung leistete mehr, als eine unmittelbare, da sie die äußern Vorgänge gleich in der Bedeutung, die sie hier hatten, in dem Bezug auf Achill, sein Gewicht und seinen Stolz, seine Unbeugsamkeit und sein Gewissen, vor die Sinne brachte. Für die Affekte und Gesinnungen der Mithandelnden und für Achill's Charakterentwicklung ist die Schlacht das objektive Vehikel, welches zuerst den Helden in seiner Entfremdung Nichts anzugehen scheint, dann ihm die gewünschte Demüthigung seiner Beleidiger spiegelt, dann stürmischer nahe gebracht, seine Widerstandskraft erprobt und weil diese bis zum Aeußersten aushält, mit überraschender Nöthigung in sein und der Seinigen Verhängniß umschlägt. Damit sie diese Objektivität behaupte, die dem tragischen Witz Körper und Wahrheit giebt, muß die Schlacht in ihrer wirklichen, ganz äußern Bestimmtheit absatzweis immer dringlicher zur Schilderung kommen. Wenn ihre früheren Momente durch Antilochos und durch Phönix anschaulich geworden waren, so konnte Diomedes in dem Augenblick, wo schon der Wall niedergerissen war, Hektor aber im Vordringen gegen die Schiffe noch von einer ehernen Mauer der Achäer aufgehalten wurde (Il. 15, 615), als letzter Mahner im Zelt Achills erscheinen und, um ihm zu sagen, wenn er nicht jetzt einschreite, werde er bald für das eigne Leben zu kämpfen haben, die Erstürmung des Lagers ihm vor Augen stellen: wie die Troer, in fünf Haufen getheilt, anliefen (Il. 12, 85) unter Hektor, unter Paris, unter

[39]) Ich hatte früher (Beitr. S. 320) den bei Cicero (Tusk. 2, 16) angeführten Auftritt des Eurypylos am Zelt Achills dem Attius zugetheilt. Jetzt bin ich durch Bergk und Ribbeck (p. 54. 273) belehrt, daß diese Scene dem Ennius gehört. Das gleichbedeutende Motiv aber, wenn auch vertreten durch einen andern Helden, war dem Attius nicht minder nöthig und ist bezeugt durch das oben besprochene Fragment IV aus den Myrmidonen, wo Achill einem Solchen (dem Diomedes) sagt: „Hieltest, meine Kränkung fühlend, Du, wie's recht war, Dich zu mir: Hätten ihre Schiffe längst schon Atreus' Söhne rauchen seh'n!" Und diesem Zeugniß gesellt sich die Spur eines Berichts aus der Hitze der Schlacht in Attius' Epinausimache Fr. X (5).

dem wilden Asios, der mit Roß und Wagen (110) über den Graben fuhr, unter Aeneias und unter Sarpedon. Drang zwar Asios nicht durch (162), und hielten, während Hektor die Brustwehren des Walls erschütterte und Sarpedon die Vertheidiger drängte, eine Zeit lang die beiden Aiasse (265) sie auf und Teukros, der (387) mit einem Pfeil den Glaukos verwundete, so riß doch Sarpedon eine Brustwehr ein, Hektor zerschmetterte ein Thor und der Strom der Feinde brach in's Lager. Die Achäerhelden verdoppelten den Widerstand, den der verwundete Diomedes noch selbst mit ordnen half (14, 370. 15, 441). Als aber Zeus mit Donner und kräftiger Hilfe die Troer in raschen Vortheil setzte, thaten sie wohl noch das Mögliche, zumal Aias, und Teukros, dessen Pfeile noch immer trafen (15, 301 f.). Wie er jedoch auf Hektor zielt, läßt ihm Zeus die Sehne reißen und den Bogen entfallen (458 f.), und jetzt treibt Hektor immer unaufhaltsamer auf die Schiffe los (484. 592).

Diesen Momenten hab' ich denn doch ein Paar Fragmente des Sophokles verknüpfen können, die, so lange sie nicht mit einer besserpassenden Erklärung einer andern Tragödie des Dichters zugeeignet werden, für die Wahrscheinlichkeit, daß es eine Epinausimache von ihm gegeben, mit in Betracht kommen dürfen.

Jener Asios, der am frechsten voraneilt bei der Berennung des Lagerwalls, ist Anführer der Perkosier und andrer Hellesponter (Il. 2, 835) und ein Vers des Sophokles lautet: „Was zögert ihr, Artakier und Perkosier?" (Inc. 831 N. *Τί μέλλετ' Ἀρτακεῖς τε καὶ Περκώσιοι*; Beitr. S. 444). Wiederum scheint jene Entkräftung des Geschosses von Teukros, die zum entscheidenden Beweise gereicht, daß Zeus für Hektor ist, in dem Verse des Sophokles ausgedrückt: „Denn Wunder ist es, wie dahin der Bogen fällt!" (Inc. 872 N. *Θαυμαστὰ γὰρ τὸ τόξον ὡς ὀλισθάνει.* Beitr. S. 345). Einem früheren Stadium derselben Handlung gehören die Zeilen an, die auch Andere für sophokleisch genommen haben, ohne daß sie mit seinem Namen citirt sind: „Und Teukros, strengwirthschaftend mit dem Bogen, hielt ‖ Die Phryger, die den Graben übersprangen, auf" (Adesp. 475 N. Beitr. S. 343. 499 Anm.). Für eine nahe Stelle desselben Gemäldes paßt ferner der Vers: „Und beide Aias gingen vor als Zweigespann," den ein Grammatiker beispielsweise in der Nähe eines Beispiels aus Sophokles anführt, von welchem er dem Ausdruck nach ganz wohl sein kann (Adesp. 153 N. Beiträge S. 342). Endlich findet sich bei demselben Grammatiker wenige Zeilen nach der letzten Anführung ein Vers, den ich auf einen spätern Moment dieser Tragödie bezogen habe (Beitr. S. 383): „Und gaben Hellas'

Waffen in der Troer Hand" (Adesp. 155 N.). Wenigstens wüßt' ich nicht, welche andere Erklärung dieser Tragikerzeile gegeben werden könnte, als daß Achills Waffen, welche die Achäer, indem Hektor den erschlagenen Patroklos auszog und sich darein kleidete, den Troern lassen mußten, als einstige Göttergabe an Peleus und Rüstung des größten Hellenen-Helden „die Waffen von Hellas" genannt werden.

Ausdrücklich aus Sophokles angeführt sind nur die beiden ersten dieser Fragmente, ihnen aber Beweiskraft dafür, daß Sophokles diese Fabel behandelt, abzusprechen, ist nur der berechtigt, der ihren Bezug auf eine andere von ihm bezeugte darthun kann. Ebenso ist Welckers Beziehung der „Phryger" des Sophokles auf eine Hektors-Lösung immer noch die wahrscheinlichste, die wir haben. Man mag jedoch diese Spuren, als noch so dürftig und unentscheidend ganz von der Hand weisen: die Thatsache, daß Sophokles in den „erbeuteten Weibern" die Entzweiung Achills mit Agamemnon dargestellt hat, reicht völlig hin, zu dem Schlusse zu nöthigen, daß er die ganze homerische Achilleusfabel in einer Dramengruppe ausgeführt. Denn nicht der nothdürftigste Dramatiker, geschweige der größte Tragiker Athens, konnte sich beigehen lassen, diese ihrer ganzen Natur nach blos vorbereitende, mit der stärksten Dissonanz am Schluß nur Erwartung hinterlassende Handlung als ein Drama für sich hinzustellen, ohne ihr unmittelbar die Folgehandlungen zu verbinden, deren Stoff der glänzendste von allen war, die der mustergültigste Theil der Mythenpoesie seines Volks ihm darbot, und deren Zusammenhang jene Vorhandlung erst zu einem tragischen, und wie großartigtragischen Ganzen erhob! Es ist dem Sophokles ein so stylloses Begnügen mit dem bloßen Anfang aufzubürden, um so unerlaubter, als wir vor ihm bei Aeschylos das wohlverstandene Ganze, und nach ihm bei jenen römischen Tragikern, die in Fabeln und Motiven sich an die attischen hielten, eben jene Anfangshandlung mit fortführenden und abschließenden Folgedramen in zwei, was die engern Züge betrifft, von einander unabhängigen Kompositionen, einer des Ennius und einer des Attius finden[40]).

---

[40]) Diese Behauptung (Beitr. S. 476 ff. vgl. S. 448—472), daß Ennius sowohl als Attius die Iliasfabel nicht in einzelnen, zusammen zwar das Ganze deckenden, aber von einander unabhängigen, sondern vielmehr in absichtlich gruppirten Dramen gegeben haben, hat sich durch die neueren abweichenden Behandlungen der Ueberreste beider römischer Tragiker für meine Erwägung nicht widerlegt, sondern bestätigt. Was den Attius betrifft, giebt einen Theil der Gründe die obige Anmerkung 38. Was die Fragmente des Ennius anlangt unter den drei Titeln: „des Ennius Achilles des Aristarchus", „Ennius' Achilles" und „Ennius Hektors-Lösung", so tritt Ribbeck mir darin bei, daß er im sog. Achilles des Aristarchus (p. 275) die Eingangshandlung der Ilias anerkennt, daß er (p. 274 f. 276 oben) zugiebt, Fragmente mit „Achilles" citirt,

3) Das handschriftliche Leben des Sophokles sagt: „Er ist durchaus homerisch im Ausdruck und führt auch die Fabeln auf den Fuß-

---

dürften passend auf Scenen der Schlacht an den Schiffen bezogen werden (vgl. Beitr. S. 488. 492), daß er die Bruchstücke aus „Hektors Lösung" II. V. III. richtiger auf die Noth derselben Schlacht vor des Patroklos Aussendung als auf die Racheschlacht Achills nach seinem Tode bezogen findet (Beitr. 491. 494) und in Inc. n. VIII mit mir (Beitr. 382. 497) die Schilderung vom Fall des Patroklos sieht. Einer Spurnachweisung von Ladewig giebt er (p. 276 unt.) auch Das zu, daß Ennius die „Nereiden des Aeschylos" zum Vorbilde gehabt (Beitr. 477 ff. 480 ff.) und erklärt sich für meine Deutung der Fragmente XIV und XVI auf des Priamos Bitte und Vorstellung bei Hektors Lösung. Weil er aber auf die Annahme einer Dramen-Komposition gar nicht eingeht und in den Handlungsauffassungen eine Mittelstellung zwischen der meinen und ganz verschiedenen Anderer einhält, bringt er die getrennt behandelten Dramen eben so wenig gehörig auseinander als zusammen, entwirft Scenen, die nicht nur mit Homer im Widerspruch, sondern an sich unerträglich sind, und erhält an „Hektors Lösung" ein mit Handlung überfülltes Drama.

Im ersten Achillesdrama glaubt Ribbeck (p. 275 unten) außer dem Streit wegen der erbeuteten Weiber den Zweikampf des Menelaos mit Paris oder Aias mit Hektor enthalten. Wäre diese Annahme durch den „erhobenen Schild" Fr. II. nöthig gemacht (was sie nicht ist), so könnte höchstens die Ausführung in einer Dramen-Gruppe das Hereinziehen einer solchen von der Situation Achills unabhängigen Episode entschuldigen. Ein Drama für sich, welches hinter jener unerledigten Entzweiung Achills und Agamemnons mit einer solchen wieder einzelnen Kampfepisode schlösse, wäre ein dramatisches Unding.

Im andern Achillesdrama will Ribbeck zuvörderst mit Welcker die homerische Scene der Gesandtschaft bei Achill wiedererkennen, bringt aber (ähnlich wie bei Attius), indem er sie aufweisen will, eine ganz andere hervor. Den Hauptredner dieser Gesandtschaft bei Homer, den Odysseus, muß er von der angeblich gleichen Scene des Ennius ausschließen, weil sein Auftritt bei Ennius in einem spätern Moment und andern Zustand bezeugt ist. Den Aias erkennt er in einer Klage über die Götter (Fr. V), welche bei Homer der Gesandte Aias nicht äußert, den Phönix in einem Tadel, der dem Abtretenwollen des Aias gelten soll (Fr. III), was dort bei Homer eben so wenig vorkommt, das Uebrige in Mahnungen (Fr. I. VII) und in Entgegnungen und Betheuerungen des Achill (Fr. II. Inc. n. III. IV. V), die, nirgends von entscheidender Uebereinstimmung mit den Reden der homerischen Gesandtenscene, völlig gleichartig vorkommen mußten in den spätern Auftritten während des Heranstürmens der Troer an den Wall und an die Schiffe, die ohnehin aus Ennius bezeugt sind, und in welchen auch jene erstern Bruchstücke leicht unterkommen.

Gleichwohl kann Ribbeck diesen „Achilles" des Ennius nicht mit der „Hektors-Lösung" Desselben auseinanderbringen. Denn aus „Achilles" findet er (Inc. n. I.) angeführt die Ankunft des verwundeten Odysseus im Zelt Achills und auf eben diese bezieht sich Fr. I aus „Hektors Lösung". Nach Ribbecks Auffassung der ersteren Anführung, richtet an den verwundet ankommenden Odysseus Aias die vorwurfsvolle Frage, warum er geflohen? Um dies mit der angenommenen Gesandtenscene zu combiniren, vermuthet Ribbeck, gleichwie nach der letzteren bei Homer der alte Phönix im Zelt Achills zurückbleibt, so habe bei Ennius Phönix den Aias ebendaselbst mit der

stapfen Homers (τοὺς δὲ μύθους φέρει κατ' ἴχνος τοῦ ποιητοῦ)"; eine Bezeichnung, die geradezu genommen, aussagt, daß Sophokles von

---

Hoffnung auf Achills Nachgeben zurückgehalten, so daß ihn der aus der Schlacht kommende Odysseus hier vorfinde und seine spitzige Frage zu hören bekomme. — Dies ist nicht blos gegen Homer, sondern unerträglich. Bei Homer ist Aias in der Schlacht, als Odysseus verwundet wird, gerade der, welcher vor den Riß tritt. Und in der That, Aias ist nicht mehr Aias, wenn er, „die Mauer der Achäer", nach befestigter Sage in der Schlacht bei den Schiffen der ausdauerndste Vertheidiger, statt dessen, während diese Schlacht schon tobt, müssig in Achills Zelt sitzen kann und bei dieser fruchtlosen und ehrlosen Unthätigkeit noch unverschämt genug sein soll, den Odysseus, der nach tüchtigen Schlachtthaten wegen seiner Wunde sich zurückziehen muß, zu fragen: „Warum bist Du geflohen?" So ist die Angabe des Scholiasten (Inc. n. I.) nicht zu verstehen, sondern, wie ich (Beitr. S. 492 Anm.) erklärt habe, ist die von Cicero angeführte Antwort des Odysseus: „Wer blieb da unverwundet vom Eisen der Troer!" auf des Aias Frage: „Warum bist Du damals, als ich die Schiffe deckte, geflohen?" aus dem „Waffenstreit", nicht dem „Achilles" und führt der Scholiast nur für die Vorstellung der Sache, auf die sich der Vers bezieht (der blutigen Schlacht, aus der Odysseus wund in's Lager geflohen) den Achilles des Ennius an, nicht für die Frage des Aias. Also brauchen wir im Achilles weder die Gesandtenscene, noch die charakterwidrige Darstellung des Aias. Das aber bleibt stehen, daß darin die Schlachtnoth der Achäer und der Auftritt des verwundeten Odysseus an Achills Zelt vorkam. Und hieraus geht die Untrennbarkeit dieses Drama's von der „Hektors-Lösung" hervor, weil ein Bruchstück der Letzteren sich auf ebendiesen Auftritt bezieht und ein anderes derselben (Fr. II) noch weiter in der Handlung zurückgreift, da es vom Ausrücken der Troer in eben diese Schlacht spricht.

Ribbeck führt im Index den Achilles des Ennius und die Hektors-Lösung als getrennte Stücke auf, im Achilles betrachtet er (p. 274 unten u. f.) als Endbestandtheil die Patrokleia und in der Hektors-Lösung erkennt er (p. 276) den Anfang der Schlacht, deren Ende die Patrokleia ausmacht. Also muß er annehmen, Ennius habe in der Hektors-Lösung beinahe den ganzen, eigentlich, sofern die unbewiesene Gesandtenscene wegfällt, rein den ganzen Inhalt seines Achilles noch einmal ausgeführt. Dies ist doch wohl seltsamer, als anzunehmen, daß Momente einer und derselben Dichtung bald mit dem Namen des Helden als Titel, bald mit dem Titel des Endstücks citirt seien.

Betrachten wir nun die Hektors-Lösung für sich nach Ribbecks Zusammenstellung. Sie enthielt: Vorstellungen an Achill im Beginne von Hektors Schlachtangriff, hernach den Auftritt des Odysseus, welcher die der seinen vorhergegangenen Verwundungen des Agamemnon und des Diomedes anzeigen mochte, hernach den Auftritt des blutenden Eurypylos, der das Gedränge der Verwundeten im Lager erwähnte, den Unglücksfortschritt der Schlacht ausführlich schilderte, den Patroklos lebhaft bewegte, weiter den Uebergang zu den Klagen des Patroklos, welchen Achill endlich nachgiebt, zu seiner Ausrüstung unter Eindrücken von Lager-Erstürmung und Schiffsbrand, seiner Vermahnung durch Achill, seinem Aufbruch. Hernach mußte der erfolgreiche Kampf des Patroklos gemeldet werden und, nach Zwischenmomenten, sein Fall, der Achäer Flucht und Kampf um seinen Leichnam. Nun die Pein Achills, die Ankunft der Thetis, ihres Kummers Erguß über des Sohnes Geschick, und die Verheißung neuer Waffen. Dann die Unruhe, bis der Leichnam des Patroklos eingebracht ist, die Klagen an diesem und An-

den homerischen Fabeln nicht Einzelnes abgepflückt, sondern sie in dem Gange, den sie im Epos nehmen, verfolgt und in die dramatische Dichtung aufgenommen habe. „Und so — bemerkt der Biograph weiter — malt er die Odyssee in vielen Dramen nach“ (*ἐν πολλοῖς δράμασιν ἀπογράφεται*, was man auch verstehen kann, er nimmt ihren Inhalt der Reihe nach auf, wie in einem Inventar).

Bekannt nun von Dramen des Sophokles aus dem Fabelkreis der Odyssee sind uns die Nausikaa, mit welchem Titel zwei Worte aus dem Stück, das eine bei Hesych, das andere bei Pollux citirt werden und Athenäos dasselbe nennt bei der Angabe (p. 20 f.), daß darin Sophokles als ausgezeichneter Ballspieler aufgetreten; Eustathios (II. p. 381, 10) nennt es bei derselben Angabe „die Wäscherinnen“, und so Pollux das andremal bei Anführung eines Verses daraus. Dies Drama entsprach also ungefähr dem 6. Gesang der Odyssee. Dann werden für zwei Worte (bei dem Antiatticista) die Phäaken des Sophokles ange-

---

ordnungen für die Bestattung. Daran mußte sich Achills Aussöhnung mit Agamemnon und das Betreiben der Anstalten zum Kampf der Rache reihen. Dann Achills Waffnung und der Auszug; hernach die Berichte von der Schlacht am und im Skamandros, von der Besiegung Hektors und der Mißhandlung seines Leichnams. Der Wiederauftritt des siegreichen Achill, sein Todtenopfer für Patroklos, seine Trauer. Nach Ribbeck dann auch eine Geistererscheinung des Patroklos. Endlich des Priamos Ankunft und die Bitten, Vorstellungen, Gefühlsergüsse, Verständigungen, unter welchen die Lösung von Hektors Leichnam erzielt und vollzogen werden mußte. — Diese Handlungen erstrecken sich, bei möglichster Einschränkung, auf zwei ganze Tage mit ihren Nächten, ihre Darstellung braucht auf's knappste bemessen, 16 sehr inhaltreiche Auftritte, zwischen welchen zeitgebende und vermittelnde leichtere unumgänglich waren. Diese dichte Menge von Vorgängen und Affekten, ohne eine einzige Pause zur Erholung und Wiedersammlung der Sinne, wäre betäubend und erdrückend, dieses eine Drama ungleich länger gewesen als die drei des Aeschylos zusammengenommen, die denselben Handlungsumfang einschlossen. Denn Aeschylos konnte in die Pausen nach den Schlußscenen des ersten und des zweiten Drama's (nach dem Pathos an der hereingebrachten Patroklosleiche, und dann nach Achills Rückkehr aus der Racheschlacht) ganze Vorgänge (Achills Vereinbarung mit den andern Helden zum Veranstalten der Racheschlacht, und dann die Todtenopfer- und Bestattungs-Handlungen für Patroklos) legen, für deren Bezeichnung wenige Worte zu Ende des einen und zu Anfang des andern Stücks genügten. Aber ein ununterbrochenes Drama mußte diese Partieen ausführen und andere zwischenlegen, um doch die Zeitabstände einigermaßen fühlbar zu machen. Erträglicher als die Aufnöthigung eines solchen einactigen Monster-Drama's däucht mir noch immer die Annahme der ennianischen Komposition: 1. Achillesdrama (das aristarchische), 2. Achillesdrama, und Hektors-Lösung. Auch hat es nichts Befremdliches, wenn die älteren römischen Grammatiker, zur deutlichern Unterscheidung dieser Dichtung des Ennius von der die gleiche Fabel umfassenden des Attius, die Komposition des Ennius gewöhnlich mit dem Titel des Endstücks, die des Attius mit dem des Mittelstücks anführten.

führt, die also der Handlung nach sich unmittelbar der Nausikaa verbanden und zum Schlusse die Veranstaltung der Heimfahrt des Odysseus hatten. Ferner giebt eine Glosse bei Photios und Suidas ein Versfragment aus des Sophokles Niptra, „das Fußbad“, wie die Scene im 19. Gesang der Odyssee heißt, wo den verstellterweise als Bettler in sein Haus gekommenen Fürsten seine alte Amme, indem sie auf Penelopens Geheiß dem vermeintlichen Fremden die Füße wäscht, an der Narbe einer Wunde erkennt, die ihm in seinen jungen Jahren ein Eberzahn geschlagen. Dies deutet auf eine dramatische Heimkehr des Odysseus, Besiegung der Freier und Wiederherstellung unter den Seinigen. Dann finden wir für eine Glosse bei Photios einen Odysseus von Sophokles citirt. Und endlich haben wir sieben einzelne Verszeilen und eine Glosse aus seinem Odysseus Akanthoplex („Odysseus, getroffen mit dem Rochenstachel“).

Der „Odysseus im Wahnsinn“ von Sophokles hat seinen Stoff nicht aus der Odyssee, sondern den Kyprien. Ob der bei Photios genannte „Odysseus“ mit dem Letzteren oder dem Akanthoplex für eins zu halten oder Titel eines von beiden verschiedenen Drama's sei, bleibt ungewiß. Die Handlung des Akanthoplex wird auch nicht in der Odyssee erzählt, aber sie ist gegründet auf die Weissagung, welche der Geist des Propheten Teiresias dem Odysseus in der „Todtenbeschwörung,“ dem 11. Gesang der Odyssee, ertheilt. Der Schatten des Sehers weissagt ihm dort die Art wie er heimkommen und wieder Herr seines Hauses werden wird. „Wenn du — fährt er dann fort — die Freier in deinem Palaste wirst getödtet haben, dann geh, mit dem Ruder gerüstet, bis du zu solchen Menschen gelangst, die das Meer nicht kennen, noch gesalzene Speisen essen„ Nichts von Schiffen, Nichts von Rudern wissen; nun merke dein Wahrzeichen: Wenn dir ein Wanderer begegnet, der das Ruder auf deiner Schulter Spreuschütterer (Worfschaufel) nennt, dann pflanze dein Ruder in die Erde, opfere dem Meeresgott und kehre nach Haus; da bringe den Göttern allen Opfer der Reihe nach. Aus dem Meere wird sodann der Tod gemach dir kommen in des hohen Alters Erschöpfung, in der Mitte glücklicher Völker.“ So wird hier das Charakterbild des ausbündigsten Seeabenteurers witzig dahin vollendet, daß er seines Bleibens in der Heimath nicht eher finden könne, als bis er ein solches Jenseits vom Meer erreicht, wo See und Seeleben auch nicht vom Hören bekannt seien; und daß ihm dennoch der späte Tod von der See her kommen müsse, da sie einmal das unveräußerliche Element seines ganzen Geschickes ist. Dies hat das kyklische Epos ausgestaltet. Es läßt den alten Odysseus auf dem Boden seiner Heimath, von einer Frucht seiner einstigen Irr-

fahrten, einem Sohne, den er nicht kennt und der ihn nicht kennt, mit einer Lanze tödten, die einen Rochenstachel zur Spitze hat. Der Sohn kommt vom Meere her, sein Waffen stammt aus dem Meer; also kommt der Tod des grauen Seehelden, obschon er ihn zu Lande trifft, aus der See. Weil so der Akanthoplex sein Thema zum Abschlusse der Odysseusfabel an eine Kernstelle der homerischen Odyssee anknüpft, kann man immerhin das Drama zu jenen rechnen, mit welchen sich Sophokles der Odyssee anschloß. Dann haben wir deren vier: Nausikaa, Phäaken, Niptra, Akanthoplex, oder wenn (was wahrscheinlicher ist als das Gegentheil) Nausikaa und Phäaken nur ein Drama bildeten, blos drei. Vielleicht gab es noch ein Odysseusdrama von Sophokles zwischen Niptra und Akanthoplex. Wenigstens wäre die Annahme eines solchen, und der Vierzahl im Ganzen, noch keine Ueberspannung der Angabe des Biographen, daß der Dichter „in vielen Dramen die Odyssee nachgezeichnet."

Etwas trägt zur Kenntniß dieser Dichtungspartie des Sophokles der Umstand bei, daß nach Cicero's Zeugniß (Tusk. 2, 21) der römische Tragiker Pacuvius ebenfalls den Tod des Odysseus dargestellt und dabei den Sophokles vor Augen gehabt, obwohl nicht sklavisch nachgeahmt. Dies Gedicht des Pacuvius nennt Cicero Niptra, unter welchem Titel uns auch bei Andern noch etliche Bruchstücke aus Pacuvius angeführt werden. Man hat hieraus geschlossen, der Odysseustod von Sophokles habe den Titel gehabt „Niptra oder Odysseus Akanthoplex." Allein keines der acht Citate aus diesem Stück des Sophokles bei verschiedenen Schriftstellern hat im Titel dieses „Niptra oder —," sondern alle nur „Odysseus Akanthoplex" bis auf eins, welches blos „Akanthoplex" hat. Eben so wenig fügen Photios und Suidas ihrer Anführung von Sophokles „Niptra" ein „oder Odysseus Akanthoplex" hinzu, und dies Fragment der Niptra zeigt Nichts was nöthigte, es zur Vorstellung vom Tode des Odysseus zu ziehen. Bei „Niptra" dachte gewiß jeder Grieche nur an die berühmte Scene der Odyssee, an dieses Wiedererkennen des Herrn durch seine alte Amme, so überraschend nach so langer Zwischenzeit und fast verlorner Hoffnung, so eindringlich, da das Zeichen der Erkennung zugleich die frühe Jugend des fremd Heimgekehrten und all die Pflege, die während derselben die treue, nun greise Magd ihm gewidmet, vor die Seele bringt, so rührend wegen der Nähe der Penelope, die um den Ferngeglaubten weint, und so ergreifend wegen der Gefahr, die seine voreilige Entdeckung unter den übermüthigen Belagerern seines Hauses ihm zuziehen würde. Nach Ueberwindung der Letzteren und Wiedereinsetzung in seine Herrschaft wandert dann Odysseus wieder aus und kehrt spät zurück, und der Auszug aus dem kyklischen Epos (Prokl. Epit. z. E. und Photios C. 239)

läßt auf diese spätere und letzte Heimkehr den Tod durch den Sohn Telegonos folgen; andere Abrisse der Fabel verknüpfen jedoch die Ankunft des Telegonos nicht so nahe oder der Erzählung nach gar nicht mit der letzten Nachhausekunft des Odysseus (Parthen. Er. 3. Hygin F. 127. Oppian. 2, 497 f. Eustath. Od. p. 1676, 44. Argum. Od. in Schol. Buttm. p. 5 f. Diktys 6, 14 f.); keine aber von allen enthält eine Erwähnung, daß Odysseus auch bei dieser andern und letzten Heimkunft als ein Fremder in sein Haus getreten und erst auf besondere Weise wiedererkannt worden wäre, geschweige auf ganz dieselbe Weise, wie bei jener ersten Heimkehr, wo wegen des gefährlichen Zustandes im Hause die Göttin sein Aussehen unkenntlich gemacht hatte. Auch die Anführungen der Fußwaschung und Erkennung durch die Amme aus den Niptra des Pacuvius (bei Gellius 2, 26. Cicero Tusk. 5, 16) sind mit nichten von der Bemerkung oder Andeutung begleitet, daß diese im homerischen Epos fixirte Scene von dem Tragiker verrückt und in die Nähe der letzten Lebensmomente des Odysseus gebracht oder diese Niptra zweite seien. Wenn daher die letzten Augenblicke des verwundeten Odysseus aus Pacuvius ebenfalls mit dem Titel Niptra citirt werden, nicht minder aber andere Bruchstücke, die nach ihrem Inhaltsbezuge weit früheren Fabelmomenten vor den homerischen Niptra gehören, so kann ich darin gar nichts anderes sehen, als daß der Titel, der einem Stücke derselben Dichtung von seiner wirkungsvollsten Scene gegeben war, als Gesammttitel für die Dramen-Gruppe des Pacuvius gebraucht wurde. Finden wir (s. oben Anm. 38) aus Attius unter dem Titel „Schlacht an den Schiffen" Bruchstücke von Scenen, die nach der Schlacht an den Schiffen und nach einer zweiten Schlacht erst bei Hektors Lösung eintreten, so ist das ganz dieselbe Ausdehnung eines Titels für die Mitte der Komposition auf die ganze, wie in diesem Fall bei Pacuvius. Es ist daher für Sophokles hieraus zu schließen, daß auch bei ihm Niptra und Akanthoplex zu einer Komposition gehörten, nicht, daß sie ein und dasselbe Stück gewesen. Wir werden dafür noch mehr Gründe finden.

Sobald nun die Ueberreste unbefangen aufgefaßt werden, verrathen sie deutlich, daß der wesentliche Inhalt der ganzen Odyssee von Sophokles in verbundenen Dramen dargestellt worden ist.

Für die Scene der Nausikaa reicht das wenige daraus Erhaltene zu dem Beweise hin, daß sie eben jene Bucht und Flußmündung der Phäaken-Insel Scheria war, auf deren gehölzumsäumten Rasenplatz bei Homer Odysseus von der Königstochter Nausikaa und ihren Mägden gefunden wird. Nach Zertrümmerung des Flosses, auf dem Odysseus vom Eilande der Kalypso, die ihn sieben Jahre festgehalten, abgefahren war,

hat er zwei Tage, gestärkt vom Gürtel der freundlichen Seegöttin Ino, mit den Wogen gekämpft, bis er an diesen Strand das nackte Leben rettete und zwischen dichtem Gebüsch in einem Lager von gefallenem Laube des erquickenden Schlafes genoß. Hieher an's Flußufer kommt nun die Königstochter mit einem Maulthiergespann und einem Gefolge von Mägden zur Wäsche im Freien. Dieselbe Vorstellung bei Sophokles bezeichnet schon die Anführung der Scene unter dem Titel „Die Wäscherinnen," dann die Erwähnung des Wagens (λαμπήνη) und ein Vers: „zu schichten Linnenkleider und Gewandungen" (vgl. Od. 6, 111). Auf Arbeit und Mahl folgt Ballspiel der Mädchen. Dabei will Nausikaa eine Magd treffen, fehlt sie, der Ball fällt in's Wasser und vom Aufschrei der Mägde erwacht Odysseus im nahen Gebüsch. Wie schön in dieser balletartigen Chorpartie Sophokles mitauftretend Ball spielte, hat sich im Gedächtniß erhalten, auch ein Versstück (Fr. 708 N.), das vom „Balle" sagte: „die leichte Waffe rollt zu Füßen hin." Aus Homer ergiebt sich, was nun folgen mußte: wie Odysseus, halb von Zweigen verhüllt, hervortritt, die Mägde fliehen, Nausikaa, die gefaßt stehen bleibt, sein beredt einnehmendes Bitten hört; worauf sie ihm schickliche Gewandung, Erfrischung und Speise gewährt; dann ihn anweist, wie er ihrem Wagen folgend zur Stadt gelangen, wie in ihrem väterlichen Palast sich benehmen soll, um freundliche Aufnahme zu finden, auf der seine Hoffnung endlicher Heimkehr in's Vaterland ruht. Denn die glücklichen Phäaken geben, wem sie wollen, sicheres Geleit auf ihren Schiffen, die wunderbar von ihrer Absicht bewegt, an jedes Ziel ohne Aufenthalt zu fördern geeignet sind.

Dies anmuthige Glied einer großen Abenteuerkette des Epos, nach seiner Bedeutung nur die Einleitung zu einer günstigen Aufnahme, konnte auf keiner entwickelten Bühne für ein dramatisches Ganze gelten. Wenn außerdem die natürlichen Momente seiner Handlung nicht durch mittelbare Einflechtungen des Vorausgegangenen und Nachfolgenden über Gebühr erweitert und um ihre idyllische Wahrheit gebracht werden sollten, so blieben sie nach dem äußern Maaß beträchtlich unter dem Umfang einer sophokleischen Tragödie. Ein Prolog des Odysseus, eh Chor und Nausikaa auftraten, mußte natürlich seiner Situation die nöthige Bestimmtheit geben und konnte auch etliche weiter ausholende Rückblicke enthalten, andere ließen sich dem Gespräch mit Nausikaa einschlingen; aber ein entwickelndes Erzählen paßte nicht in diese Scene; und auch dem Dramatiker war, wie im Epos, als das zweckmäßig Wirksame die stufenweise Entfaltung des Odysseus im Kreis der Phäaken vorgezeichnet, die seine Er-

kennung, die Steigerung des Antheils an ihm durch sein Erzählen der wunderbaren Mühsale und Hemmnisse, die er bestanden, und die günstigen Entschließungen der Phäaken für ihn mit der Scenerie dieses märchenhaften Volkslebens verband. Darum ist anzunehmen, daß die nur zweimal erwähnten „Phäaken" nicht ein anderes Drama, sondern nur diejenigen Auftritte bezeichnen, die sich der Handlung der Nausikaa gleich anschlossen. Wofern dies die Voraussetzung mit sich bringt, daß die Strand-Scene sich zum Palasthof des Alkinoos verwandelt, macht dies kein Hinderniß; da ja auch in den Eumeniden des Aeschylos die Scene wechselt, und mit dem größern Sprung von Delphi nach Athen. Hingegen hätte ein selbstständiges Drama „Die Phäaken" das erzählend nachholen müssen, was Sophokles in der „Nausikaa" dramatisirt hat, ein besonderes, das auf die Letztere als zweites Drama folgte, mit dem sodann unentbehrlichen dritten, die Heimkehr des Odysseus und den Abschluß seines Schicksals darstellenden, kein wohlgemessenes Ganze gebildet. Eine verhältnißmäßig einfachere Handlung, deren nöthige Glieder weniger an Zahl und zu verbinden leichter waren, hätte sich auf zwei Dramen vertheilt, die Ankunft des Helden und Kenntnißnahme von den Zuständen seines Hauses, sein Anknüpfen in verstellter Gestalt mit den Seinigen unter gesonderten Erkennungen, die listige Rachebereitung und die Tödtung der Freier, diese mannigfaltigen, inhaltreichen, in fortlaufender Vorstellung zu verbinden schwierigen Motive wären in ein Drama zusammengedrängt gewesen. So empfiehlt sich auch von dieser Seite, da wir urkundliche Spuren davon haben, daß Sophokles die Heimkunft und den Schicksalsabschluß des Odysseus behandelt hat, die Zusammenfassung von „Nausikaa" und „Phäaken" in ein Drama. Dieses war dann nicht blos eine idyllische Episode, sondern ein ganzes Expositionsdrama, welches alles umfaßte, was in einer dramatisirten Odyssee der spät gelingenden Heimkunft des erfindungsreichen Dulders und dem ernsten Kampf seiner Wiederherstellung vorauszuschicken war.

Bei Homer erzählt den Phäaken Odysseus nach und nach seine letzten Schicksale und alle seine Abenteuer seit der Abfahrt von Troia. Es war nicht schwer, auch im Drama diese Erzählungen mit dem Fortschritt der engeren Absicht, stufenweis den Helden in's Licht treten und die gewünschten Beschlüsse und Umstände seiner Heimbeförderung erfolgen zu lassen, wirksam vertheilt zu verbinden. Daß der Tragiker wirklich diesen Rückblick auf die vorangegangenen Irrfahrten des Odysseus zwischen den Phäakenscenen gegeben hat, beweisen die Anführungen ihrer bestimmten Momente aus Sophokles und aus seinem Nachfolger in dieser Komposition, Pacuvius.

Eines der früheren und im Epos ausgeführteren Abenteuer, das mit dem Menschenfresser Polyphem, ist für den Zusammenhang darum von Bedeutung, weil sich Odysseus durch die Blendung dieses Unholds den lange fortwirkenden Zorn seines Vaters, des Meeresgottes, zuzieht.

Aus der Erzählung dieses Abenteuers rührt der Vers des Pacuvius her (Nipt. VI. (3) R.): „Dann zum Berg Aetna komm' ich, in ein Felsgeklüft" und die Angabe, daß Sophokles im „Odysseus" vom „üppigen Bauch des sicilischen Kyklopen" gesprochen (Fr. 419 N.). Im Epos folgt hierauf das Unglück mit dem Windeschlauch des Aeolos, dann der Verlust der Schiffe bis auf eins bei den wilden Lästrygonen, dann die Ankunft auf dem Eilande der Kirke, die seine Gefährten in Schweine verzaubert. Ebendies sagt das Fragment des Pacuvius (Inc. f. XXXIX (32) R.): „Die mir mit Gift verwandelt meine Gefährten hat." Nachdem ihn Kirke ein Jahr lang festgehalten, weist sie ihn an, zum Eingang der Unterwelt zu schiffen, wo ihm der Schatten des Teiresias die Bedingnisse seiner Heimkehr und seine künftigen Schicksale weissagt. Aus der Beschreibung dieser Partie bei Sophokles haben wir die Angaben, daß er eines Todtensee's in Italien (Hesych. Ἀλίβας. Vgl. Platon Polit. III, 2. p. 387 c. m. Schol.), des Schatten-Orakels am tyrsenischen See (Fr. 678 N.) gedenke, so wie, daß er die Kimmerier, in der Odyssee die nachtbedeckten Angrenzer des Todtenreichs, Kerberier nenne (Fr. 352 N.), dazu den Vers (748 N.) „des Hades Engpaß und des Abgrunds Wirbelfluth," nebst dem andern (Fr. 794 N.): „Und Todtenschwärme summen dumpf, da schwebt heran...." Von den Wundern, an welchen Odysseus nach der Umkehr vom Schattenlande vorbeifährt, nennt eines das Bruchstück von Sophokles (Fr. 776 N.): „zu den Sirenen kam ich hin, des Phorkos Töchtern, deren Lied zum Tode lockt." Diesen benachbart sind Skylla und Charybdis, deren Gefahr Odysseus zweimal bestand, zuerst mit seinen Gefährten, dann allein, als die Gefährten, wegen ihres Frevels an der Sonnenheerde, in dem Sturm zu Grund gingen, in welchem er allein auf dem Mast seines zerschellten Schiffes übrig blieb und zunächst zur Charybdis zurückgetrieben wurde. Der Ausdruck, mit welchem Homer den Strudel der Charybdis bezeichnet (ἀναῤῥοιβδεῖ Od. 12, 104 ff. 236. 431) wird aus der „Nausikaa" des Sophokles" von Hesych angeführt. Ward er in diesem Drama gleichfalls von der Charybdis gebraucht und lagen demnach die Erzählungen, die Odysseus den Phäaken macht, in der „Nausikaa," so wäre das ein Beweis für unsere Behauptung, daß „Phäaken" und „Nausikaa" nur ein und dasselbe Drama bezeichnen. Von der Charybdis kam der Dulder auf seinem Mast in

neun Tagen zur Insel der Kalypso, die ihn sieben Jahre freundlich hegend, ungern auf Göttergeheiß entließ. Das Floß, wie er es bei ihr sich baute, beschreibt ein Bruchstück des Pacuvius (Nipt. Fr. V. (8) R.). „Und seines Bauches unverzahntes Zimmerwerk verbinden Leinenschnüre nur und Rohrgeflecht" (vgl. Od. 5, 256). Da es nach der Abfahrt auf eben diesem Floß und Zertrümmerung desselben durch den Meergott ist, daß der Held schwimmend an die Phäakenküste gelangt, so gehen die Ueberreste der dramatischen Dichtung mit Erzählungsmomenten aus den Irrfahrten des Odysseus vom Anfange dieser bis zu dem letzten Rastort, mit dessen Scene die dramatische Vorstellung anhub, um in ihr jene Erzählungen des Früheren mit der Vorbereitung der endlichen Heimfahrt zu verknüpfen.

Das durchgängige ethische Motiv in allem, was Odysseus den Phäaken zu erzählen hat, und ebenso das dramatische, das die Phäaken zu seinen Gunsten bewegt, ist die Standhaftigkeit, womit er durch die ärgsten Hindernisse und Versuchungen hindurch der Heimath zustrebt. Darum treibt dies Drama nothwendig hinaus auf die Folgevorstellung der Heimkehr selbst.

Hier also kommt uns der Titel Niptra von Sophokles entgegen. Das einzige Fragment dieses Titels (420 N.): „Die Gegenwart der Naheste h'nden" berührt nach seinem einfachsten Wortverstande ein Moment dieser Situation, da bei des Odysseus Ankunft auf Ithaka sowohl Penelope die Gegenwart der Nahestehenden entbehrt, indem auch Telemach zunächst noch in Sparta abwesend ist, als Odysseus, wie bei Homer mehrmals hervorgehoben wird (Od. 13, 334. 20, 34), sich der langentbehrten Gegenwart seiner Nächsten zu genießen versagt und, um die Lage zu prüfen und durch kühne List sein Haus zu befreien, sich ihnen erst allmählig nacheinander und der Penelope erst nachdem er die Freier getödtet, zu erkennen giebt. Natürlich läßt sich aber die bestimmte Beziehung so abgerissener Worte nicht sicherstellen. Ebenso ergiebt sich kein nothwendiger, aber ein ganz zulässiger Bezug auf diese Handlung aus der Anführung des Scholion zur Ilias (2, 649), daß „bei Sophokles wie in der Odyssee Kreta die Insel von neunzig Städten genannt werde;" da in der Odyssee (19, 174) diese Bezeichnung Kreta's gerade in der Erzählung vorkommt, die Odysseus, noch unerkannt, der Penelope von seinem angeblich kretischen Ursprung und seinen freundlichen Berührungen mit Odysseus macht. Das sophokleische Bruchstück aus der Schilderung des Kyklopen, das wir oben den Erzählungen zutheilen mußten, welche Odysseus den Phäaken vorträgt, ist in einer von drei Erwähnungen citirt aus des „Sophokles Odysseus Akan-

thoplex.“ Hier glaube ich den Namen des Schlußdrama's als Titel der ganzen Komposition gebraucht; wie uns ebenfalls bei „Hektors Lösung“ der Gebrauch des Endstücktitels als Titel der ganzen dramatisirten Ilias bei Hygin und in den Citaten aus Ennius vorliegt. Demnach könnten auch andere Ueberreste, die unter „Odysseus Akanthoplex“ citirt sind aus einem der vorangehenden Dramen herrühren. Bei Homer sagt Odysseus, als er nach Ueberwindung der Freier sich der Penelope zu erkennen giebt, ihr voraus, noch stünden ihm lange, mühsame Abenteuer bevor, und erzählt ihr dann jene Weissagung des Teiresias, daß er so lange wandern müsse, bis er einen treffe, der aus völliger Unkenntniß der See das Ruder auf seiner Schulter Worfschaufel nenne. Deswegen könnten aus der Handlung des zweiten Stücks die beiden Bruchstücke u. d. T. Odysseus Akanthoplex sein (417 N.): „Von wannen kommt die Mitgift auf der Schulter her?“ und (418 N.): „da über'm Arm das spreuverzehrende Handgeräth.“ Jedenfalls ist wahrscheinlich, daß zu Ende des Heimkehrdrama's diese Aussicht auf das noch unerschöpfte Schicksal eröffnet wurde; wenn auch im Schlußdrama die Erzählung davon vorkommen mochte, daß dem Odysseus inzwischen im Auslande dieses Losungswort seiner zweiten und letzten Heimkehr wirklich von einem Begegnenden zugerufen worden.

Ist bei diesen geringen Resten die Beziehung auf das Heimkehr-Drama zwar unentschieden, aber unschwierig, so spricht der Titel Niptra schon als solcher eine Hauptscene dieses Drama's unzweideutig aus, die berühmte Erkennung des Verstellten durch die treue alte Amme. Keine Fabelerzählung, keine Angabe weist den Niptra, dem Fußbade, das die Erkennung veranlaßt, eine andere Stelle an als bei der ersten Heimkehr des Odysseus am Abend des ersten Tags, den er in seinem Hause in Bettlergestalt zubringt. Nachdem er, einzig vom Sohne gekannt, von den Freiern übermüthig behandelt, ihnen doch Achtung abgenöthigt und nach ihrer Entfernung in die Schlafstellen, mit dem Sohne Voranstalten zum Racheſtreich des nächsten Tags getroffen hat, da setzt sich in dem stillgewordnen Saal Penelope dem merkwürdigen Fremden zum Gespräch gegenüber. Aus ihrem Munde hört nun der unerkannte Gatte ihre ganze Gesinnung, und mit seinen Reden, in welchen er Wahres mit Täuschung mischt, regt er sie tief auf, giebt ihr Hoffnung, stimmt sie zu der Entschließung, womit sie nachher seinen Racheplan unbewußt fördert. Nach diesem Gespräch ist es, daß sie ihm ein Fußbad und die Lagerstatt bereiten heißt. Er lehnt solche Mägdebedienung, deren er lang entwöhnt sei, ab; sie müßte ihm denn von einer greisen, verstandvollen Hausmagd werden, die auch schon so viel ausgestanden wie er

selbst. Eine solche sei, sagt Penelope, ihre Eurykleia, und heißt die nahestehende ihm die Füße waschen, mit dem Zusatze, wohl mögen so ungepflegt wie die seinigen, jetzt auch des Odysseus Füße sein, der die Alte in Thränen ausbrechen und ihre ganze Anhänglichkeit an Odysseus ausdrücken läßt. Aus den Niptra des Pacuvius haben wir noch in drei Zeilen (F. I (10) R.) die Ansprache der Eurykleia an den Fremden, ihr „den Fuß zu reichen, daß sie ihn mit denselben Händen, die es dem Odysseus oft gethan, lind abwasche und die Müdigkeit mildere;" und wie sie in der Odyssee (19, 380) versichert, „kein anderer Fremder sei ihr so ähnlich ihrem Herrn von Wuchs erschienen und von Stimme und von Füßen," so spricht sie in einem andern Verse des Pacuvius (II. R.) von der „Milde seiner Rede und Lindigkeit seiner Glieder." Dann also fühlt sie die wohlbekannte Narbe, läßt vor Ueberraschung seinen Fuß so plötzlich in's Becken fallen, daß es, gewendet, überläuft, und stammelt den Ausruf der Erkennung hervor, welchen er aber sofort, sie an sich ziehend und ihr den Mund verschließend, mit strenger Warnung erstickt. Penelope vernimmt Nichts, versunken, wie sie ist, in den Kummer, den das Gespräch in ihr aufgeregt. Als nachher der Kampf der Männer beginnt, hält auf des Herrn Geheiß Eurykleia die Frauengemächer sorgfältig abgeschlossen, und nach dem Rachewerk wird sie hervorgerufen, als es die Entfernung der Leichen, das Abwaschen der Blutspuren im Saal und Reinigen mit Schwefel gilt, um endlich nach allem diesem die Herrin zu wecken und herabzuführen, damit sie zugleich überrascht werde von der Befreiung des Hauses und der Wiederkehr des Gatten.

Wie also zwei von den 11 Bruchstücken des Pacuvius, die mit dem Titel Niptra citirt sind, zur Erzählung der Abenteuer des Odysseus vor seiner Heimkehr gehören, so zwei zum Heimkehrdrama und zu eben der Scene desselben, von deren poetischem Motiv der Titel dieses Stücks bei Sophokles, bei Pacuvius der Gesammttitel genommen war Allenfalls könnte zu demselben Drama noch ein drittes jener Bruchstücke (IV (4) R.) gehören, ein Satz, dessen Anfang fehlt, in welchem aber „Sparta" vorkommt; sofern entweder im Prolog dieses Stücks, kurz vor der Rückkehr des Telemach aus Sparta, dessen Reise dahin erwähnt oder in einer spätern Scene ein Rückblick darauf geworfen werden mochte. Müssen wir uns schon bescheiden, daß diese Ueberbleibsel uns vom größern Theil der Handlung des Stücks nichts geben, so enthält doch das Gegebene den urkundlichen Beweis, daß dies Drama da war, und einen Blick auf seine ethischrührende Mitte. An der Vergegenwärtigung gerade dieser rührenden Scene vor der Katastrophe wird es recht fühlbar, wie bedeutend

in diesem Drama sich das Motiv der Familientreue steigern mußte durch die Kontraste sowohl der innern Bewegung als der äußeren Wendung; da in jener das treuste Andenken und Sehnen mit unerkannter Gegenwart und verhaltener Erkennung, die stärkste Verstellung mit der ernstlichsten Wiederanknüpfung des trautesten Verhältnisses zusammenfiel, in dieser Druck und Gefahr so rasch durch unverabredete Eintracht der Getreuen sich in stolze Genugthuung, die Auflösung der Familie in die wärmste Wiederherstellung wandelte.

In diesem ethischen Motive bildet nun das Schlußdrama gegen das mittlere einen tragischen Gegensatz. Hier schlägt die Wiederbefestigung in der Heimath in Auflösung um, die Zusammenkunft des Sohnes und Vaters fällt mit gegenseitiger Verkennung und mit tödtlicher Verwundung des Vaters, die Wiedervereinigung mit Trennung zusammen. Aus dem kyklischen Epos wissen wir hierüber nur Folgendes: Nachdem Odysseus einige Zeit im Wiederbesitz von Ithaka gelebt, begab er sich nach dem jenseitigen Festland. Hier vermählt mit der Thesproterkönigin und im Kriege mit innern Völkern, verweilte er so lange Zeit, daß bei dem Tode der Königin ihr von ihm erzeugter Sohn erwachsen genug war, um die Herrschaft zu übernehmen, während er selbst nach Ithaka zurückging. Inzwischen war von dem fernen Aeäa der Sohn des Odysseus aufgebrochen, welchen dort die Zaubergöttin Kirke damals von ihm empfangen hatte, als sie ihn auf der irrevollen Heimfahrt von Troia ein Jahr lang bei sich festhielt. Dieser Sohn Telégonos (der Ferngeborne) schiffte aus, den Vater zu finden, gerieth nach Ithaka, plünderte, und traf den wider ihn ausrückenden Odysseus tödtlich, eh er in ihm den Vater, den er suchte, erkannte.

Aus Pacuvius stimmen hiermit mehre Bruchstücke: eines (Nipt. VII (12) R.), das den Ankömmling schildert: — „von Jahren jung — von Art kühntrotzig, hochgewachsen, diesen Mann," ein anderes (VIII (12) R.), das die Bewohner auffordert, „für's Vaterland in Kampf zu gehn;" ferner drei Fragmente pathetischer Verse (IX (7. 5. 6) R.), eines Mahnung des Chors an Odysseus, „so hart er verwundet sei, nicht die Fassung zu verlieren," zwei seine eigenen Ausrufe, einmal „ihn sachte zu tragen, damit die Erschütterung den Schmerz nicht heftiger mache," sodann „ihn zu halten, nach der Wunde zu sehen — aufzuhören, ihn zu lassen, da jede Berührung nur die Qual vermehre." Daß diese schmerzliche, tödtliche Verwundung hergeleitet ward vom Rochenstachel, deutet sich auch noch in einem Bruchstück aus Pacuvius an (XI (1) R.), wo Telegonos erzählt, die Mutter.. „gab meinen

Speeren gar ein seltsam grimmiges Verderbenswaffen unerhörter wilder Art.“ Noch bestimmter sagt dieses bei Sophokles der „Rochenstachelgetroffene“ im Titel selbst.

Ueber die Veranlassung des Zusammenstoßes zwischen Vater und Sohn ergeben unsere Splitter aus dem Akanthoplex des Sophokles Nichts Näheres. Aber vier verschiedene (412—415 N.) beziehen sich auf das Zeus-Orakel in Dodona und hierin liegt ein Wink, der weiterführt.

An Dodona's Orakel konnte sich ein Motiv der Endschicksale des Odysseus leicht anknüpfen, da ihn ja die Fabel, eh er zum letztenmal heimkam, so lange bei den Thesprotern schalten ließ, in deren gebirgigem Oberlande Dodona lag. Die Vorstellung, daß er sich dort einen Göttersspruch geholt, war bereits von Homer dadurch vorgebildet, daß in der Odyssee der Held, als er in verstellter Gestalt zu den Seinigen kommt und Nachrichten über Odysseus vorbringt, ihnen sagt, er habe bei dem Thesproterkönig, einem Freunde des Odysseus, die reichen Schätze gesehen, die sich der Letztere gesammelt und mit welchen er, vom König zur Fahrt ausgerüstet, demnächst heimkommen werde, wenn er von Dodona zurück sei, wohin er sich jetzt um einen Göttersspruch über seine Heimkehr begeben (Odyss. 14, 315 f. 19, 281 f.). Diesen Spruch ließ also daselbst die fortsetzende Dichtung den Odysseus hernachmals wirklich einholen über die Bestimmung seiner andern und letzten Heimkehr, wo er wirklich vom Thesproterlande kam.

Dieser dodonäische Spruch über Odysseus kann in dieser Dichtung nicht derjenige gewesen sein, welcher das Ende seiner Irren von der Begegnung eines Mannes abhängig machte, der sein Ruder Worfschaufel nenne. Man mag das Bruchstück aus dem Akanthoplex, welches eben dieses dem Odysseus verheißene Losungswort ausspricht (418 N.: „da überm Arm das spreuverzehrende Handgeräth“), der Erzählung in einem vorhergehenden Drama zutheilen oder annehmen, daß es im letzten Stück selbst, und dann natürlich im Eingang desselben, verbunden mit der Angabe vorgekommen, wo und wie dem Odysseus dies Umkehr-Losungswort wirklich zugerufen worden: immer ist die Voraussage dieses Wahrzeichens nicht von einem dodonäischen Spruche herzuleiten. Das Losungswort lautet ja bei Sophokles ganz so, wie es bei Homer dem Odysseus an den Grenzen der Unterwelt der Schatten des Teiresias voraussagt, und da wir die Kennzüge dieses Wegs zur Unterwelt und der Schattenbefragung des Odysseus gleichfalls bei Sophokles gefunden haben, so wäre es gewaltsam, nicht vom Schatten des Teiresias, sondern von Dodona den aufgenommenen Teiresiasspruch herzuleiten.

Von Dodona muß also ein anderer Spruch ein Motiv dieses Drama's gemacht haben. Jener des Teiresias lag als erfüllt durch das eingetretene Wahrzeichen dem Anfang dieses Stücks, dem Wiederheimischsein des alten Helden zu Grunde, und seine Vorstellung verknüpfte diesen Zustand mit den vorvergangenen, im ersten Drama erzählten Schicksalen, in deren Lauf Odysseus die Verweisung auf dies Wahrzeichen erhalten hatte[41]). Hingegen wird der Spruch des dodonäischen Orakels, welches zwei Fragmente (415. 412 N.) mit sichtlichem Affekt nennen, als eine gegenwärtige Angelegenheit den Gang der Handlung bedingt, wenn auch am Ende sich mit der dunkeln Schlußandeutung im Spruch des Teiresias einstimmig gezeigt haben. Eine solche Prophezeiung, welche die letzten Tage des Odysseus beunruhigt und auch die Weise bedingt, wie er sich gegen Telegonos unglücklich stellt, findet sich mehrfach erwähnt, und mit Recht hat sie Welcker (Die gr. Tr. 242 f.) für diese Tragödie in Anspruch genommen.

Eh Telegonos nach Ithaka kam, hatte Odysseus, nach Hygin (F. 127), „ein Orakel erhalten, daß er sich vorsehe, nicht vom Sohne zu sterben." „Daß er sich vor Nachstellung vom Sohne vorsehe," läßt ihn Diktys durch Traumgesichte und ihre Auslegung gewarnt sein. „Er fürchtete nach Orakelspruch seinen Tod vom Sohn," sagt im Vorbericht zur Odyssee der Buttmann'sche Scholiast. Uebrigens ist eine Abweichung in der Erzählung. Hygin stimmt darin mit dem kyklischen Epos, daß er den Telegonos nach Ithaka, ohne es zu kennen, hingerathen, daselbst, weil er Lebensmittel bedarf, die Felder plündern und aus diesem Anlaß

---

[41]) Das kyklische Epos scheint sogar den Eintritt des Wahrzeichens noch vor der Auswanderung des Odysseus zu den Thesprotern als bereits erfolgt vorgestellt zu haben. Im Abriß des Proklos wenigstens bringt Odysseus, als er nach Ithaka von Elis, wohin er gleich nach Bestattung der Freier gefahren, zurückkommt, bereits jene Opfer dar, die ihm Teiresias angegeben. Diese Opfer zu Haus, an alle Götter der Reihe nach, hieß aber Teiresias den Odysseus eben dann bringen, wenn er nach eingetretenem Wahrzeichen umgekehrt und heimgekommen sei. Hatte dies Epos etwa erzählt, daß in Elis ein Mann aus einem Gebirgskessel Arkadiens auf Odysseus gestoßen und das Ruder auf seiner Schulter Worfschaufel genannt? — Immerhin konnte es den Eintritt des Zeichens hier schon annehmen, ohne daß seine Erzählung von der darauffolgenden neuen Wanderung des Odysseus einen auffallenden Widerspruch bildete. Denn diese Wanderung zu den Thesprotern war keine Irrfahrt und kein Seeabenteuer; es war nach leichter, kurzer Ueberfahrt ein Wohnen und Weilen bei der Thesproterkönigin und Führen ihrer Kriege mit einem Binnenvolk. Die Seeabenteuer des Odysseus waren also wirklich geschlossen, seine neue Heldenfahrt eine auf dem Festland, und der Meeresgott konnte ganz versöhnt scheinen, bis nach diesem Auswärtsleben und der Rückkehr nach Ithaka schließlich doch in Telegonos und seiner Lanze das Ende des Alten „von der See her" kam.

feindlich mit dem ungekannten Vater zusammenstoßen läßt. Hingegen erzählen Diktys und jener Scholiast, daß Telegonos nicht zufällig und nicht plündernd, sondern in der bestimmten Absicht, hier seinen Vater zu finden, auf Ithaka erschienen sei, und geben auch das Weitere im Wesentlichen unter sich einstimmig, folgendermaßen. Der Prophezeiung wegen, die ihn vom Sohne den Tod fürchten ließ, hielt Odysseus den Telemach unter Bewachung von sich entfernt und lebte einsam, umgeben von Wachen. Als nun Telegonos landete und vor seinen Vater zu kommen verlangte, — es war (bemerkt der Scholiast) in der Nacht vor Tagesanbruch — traten ihm die Wächter in den Weg, konnten das Begehren des Fremden nach seinem Vater nicht verstehen, setzten seiner Ungeduld Widerstand entgegen und empörten ihn zu einem Kampfe, in welchem er Viele schlimm zurichtete. Bei dem Geschrei und Getümmel, das hierüber entstand, wähnte Odysseus, der Gewaltthätige — sei Telemach, sagt jener Scholiast, sei böslich von Telemach wider ihn geschickt, sagt Diktys. So erhob er sich, stürzte mit bewaffneter Hand hinaus auf den Gegner und erlitt die tödtliche Verwundung, auf die dann erst die Erkennung folgte.

Daß dies Züge aus dem Akanthoplex des Sophokles seien, dafür sprechen die echt tragische Motivirung, die Bruchstücke, die sich mehrfach auf Dodona's Orakel berufen, und eines, das, aller Wahrscheinlichkeit nach, Telegonos in der bezeichneten Situation spricht. Zu seinem Verdruß steht zwischen ihm und seinem Vater ein Wall von Wächtern, der seine Stimme nicht zu ihm gelangen läßt. Ehe er diesen mit Gewalt zu durchbrechen sucht, oder nachdem er bereits zur Gewalt geschritten ist, um es zu erzwingen, daß, wo nicht der Vater selbst, doch ein unmittelbar von ihm Gesandter zu ihm herauskommend ihm Rede und Antwort gebe, ruft er dem Anführer der Wache zu (Soph. Odyss. Akanth. 416 N.): „Ob jemand jetzt herauskommt oder nicht, sag' an!"

Nach Hygin ergriff auch Telemach gegen den unerkannten Telegonos die Waffen. Es versteht sich bei dieser Fassung des Schlußdrama's von selbst, daß in den letzten Augenblicken des Odysseus Telemach nach dieser thatsächlichen Befreiung von dem Mistrauen, das auf ihm gelastet hatte, nicht in der Scene fehlen durfte; und es begreift sich leicht als die schicklichste Art seiner Herbeiführung, daß bei dem Getümmel und Rufen zu den Waffen gegen den stürmenden Fremden sich die Verwirrung bis zu den Wächtern des Telemach erstreckte, Telemach es erlangte, mit ihnen dem Vater zu Hilfe zu eilen, ankommt, als dieser eben verwundet ist, rasch den Gegner entwaffnet und festnimmt, sofort aber dem blutenden Vater unter die Arme greift. Hier war der Freudenausruf an der Stelle,

in welchen Diktys den schwer getroffenen Odysseus ausbrechen und „diese Fügung preisen läßt, die mit diesem Stoße von der Hand eines Fremden seinen theuern Telemach von dem Fleck eines Frevels gegen den Vater gereinigt habe." Und da den Verdacht solchen Frevels ihm das Orakel eingeflößt hatte, fügte er ganz natürlich bei, was dem Anfange nach ein abgerissener Vers aus Sophokles' Akanthoplex (412 N.) enthielt: „Jetzt macht mich nie mehr glauben ein Dodonisches, Noch Pythisches" Orakel, daß mein frommer Sohn des Vaters Mörder werden könnte. Was konnte hier Telemach anders, als beklagen, daß er zu spät gekommen, (Soph. Odyss. Ak. 415 N.) „und der Gott selbst in Dodona, dieser allgepriesene" dem Vater einen Argwohn geben müssen, der ihn von seiner Seite verbannte, ihm unmöglich machte, diesen Stoß aufzufangen, der jetzt sein Leben hinraffe, ihm, dem nichts bitterer gewesen sei, als des Vaters Nähe und Anblick zu entbehren. Nachdem dann Telogonos aus den ersten Ergüssen zwischen Telemach und Odysseus zu seinem Schrecken vernommen, wen er als vermeintlichen Widersacher seiner Sehnsucht nach dem Vater mit seinem Rochenspeer getroffen, ließ die Selbstanklage, in der sich sein kindliches Gefühl verzweifelnd aussprach, nun auch ihn von Vater und Bruder erkannt werden und gereichte zur Bestätigung sowohl des dodonäischen Orakelspruchs, als jener vorergangenen Prophezeiung des Teiresias, daß aus dem Meere dem ergrauten Odysseus der unvermerkt nahende Tod kommen werde. Die Gewißheit der Todesnähe mußte den Vater in der Schuldlosigkeit des einen Sohnes und der Unwillkührlichkeit der Schuld des Andern und in den Zeichen ihrer, wenn auch vergeblich aufwallenden Liebe Versöhnung mit der Nothwendigkeit und Beruhigung suchen lassen; wie er bei Pacuvius (Nipt. X. (11) R.) sagt: „Klagen mag der Mann sein Schicksal, weibisch jammern soll er nicht." Dieselbe Vorsicht und thatentschloßne Gefühlsverleugnung, womit der schlaue Held so viele Gefahren bestanden und bei der ersten Heimkehr die glückliche Wiederherstellung in seiner Familie erkämpft hatte, war ihm also schließlich doch zur unklugen, harten Trennung von seinen Nächsten, zur Verursachung Dessen, was er von sich abwenden wollte, durch die Maßregeln der Abwendung selbst, und Herbeiführung des eigenen Todes gerathen. Er, der so Viele listig getäuscht, täuschte zuletzt sich selbst; er, der mit Fremden und Feinden sich glücklich abgefunden, lebte des Alters Tage einsam in Verkennung der Seinigen und erreichte ihre Wiedererkennung und die Wiedervereinigung mit ihnen nur durch die Unglückswendung, die den nächsten Augenblick zu seinem letzten machte.

Dies ist es, was wir von dieser Komposition des Sophokles und der Nachbildung des römischen Tragikers noch gewahren können. Daß diese Odysseusdramen ursprünglich verbundene waren, erweist einmal die Natur des ersten, welches Fortsetzung nicht entbehren kann, dann die für beide Dichter bezeugte Scene aus dem zweiten, die in die Mitte der Heimkehrhandlung gehört, ferner der Umstand, daß unter dem sophokleischen Schlußdrama-Titel ein Bruchstück (419 N.) citirt ist, welches nach seinem Bezug auf Polyphem nur aus den Erzählungen des ersten Stücks herrühren kann, das also mit dem letzten zu einem Ganzen muß gehört haben; und daß ebenso von Pacuvius die weit auseinander liegenden Momente aus dem Anfange und aus dem Ende dieser Dichtung uns nur mit dem Titel Niptra citirt werden, der dem Worte nach blos jene Scene der Mittelhandlung bezeichnet und dem Gebrauche nach auf diese jenseits und diesseits von der letztern entlegenen Momente nur dann bezogen werden konnte, wenn die Dramen, in die sie gehören, mit dem Mitteldrama, dem dieser Titel eigentlich zukommt, ein gegebenes unzertrennliches Ganze machten. Stärker noch wird die Nothwendigkeit, hier eine Dramen-Gruppe anzuerkennen, sich herausstellen, wenn wir jetzt alle die Uebelstände betrachten, die der entgegengesetzten Annahme zur Last fallen, welche alle diese Züge und Bruchstücke in einem einzigen Drama hat unterbringen wollen.

18. Mißfolgen der Einzelauffassung sophokleischer Dramen.

Welcker (die gr. Tr. I, 240 f.) nimmt als ein einzelnes Drama, welches zum wesentlichen Inhalt den Tod des Odysseus gehabt: „Niptra oder Odysseus Akanthoplex" von Sophokles und nach Sophokles von Pacuvius. So folgt ihm aus dem Titel und der Scene des „Fußbades", daß dies Endschicksaldrama mit der Ankunft des abermals unbekannten Odysseus in Ithaka begann, und die alte Amme, die noch lebt, ihm wieder die Füße badend, ihn wieder an der Narbe erkennt. — Das ist gleich bedenklich. Diese im allbekannten epischen Zusammenhang effektvolle Scene, die dort ein interessanter Zufall und eine Ueberraschung ist, sich zwanzig Jahre später in der Fabel (denn das Aussein bei den Thesprotern nimmt Welcker gleichfalls an) wieder ebenso zutragen zu lassen und damit die Vorstellung einer Sitte des Zufalls und Regel der Ueberraschung zu erzeugen: so oft Odysseus ankommt, wird er von der dazu angestellten alten Amme beim Fußwaschen unverhofft erkannt: das geht wider den Geschmack. Es zieht dem Dichter den Vorwurf zu, er meine, was an seiner Stelle schön ist, müsse es an jeder andern eben-

flächlich ähnlichen sein. An jener echten Stelle ist die Art, wie es zu dem von Odysseus nicht beabsichtigten Fußbade kommt, bei Penelope auf's natürlichste durch die guten Eindrücke, die ihr der verarmte Fremde gegeben, motivirt. Wie das ganze Gespräch mit Penelope, so leistet die Wendung zur freundlichen Pflege des Fremden und wie sich dabei die alte Amme benimmt, für die dortige Situation das Wichtige, daß der unerkannte Hausherr sich auf die unbefangenste und ergreifendste Weise die Gesinnung seiner Angehörigen darthun sieht, und zugleich leistet die überraschende Erkennung für seine Charakterdarstellung das Wichtige, daß er mitten in diesen Rührungen, wo ihm Nichts näher liegen könnte, als sich zu erkennen zu geben, nicht die Besonnenheit verliert, die Entdeckung, die er klug aufgeschoben, rasch zu verhindern. Wie motivirt sich denn die Fußbad-Erkennung an der Stelle, die ihr Welcker anweist? Und was leistet sie hier? — Veranlaßt sie etwa Odysseus selbst, um sich auf eine unbefangene Weise zu erkennen zu geben? Aber wenn er als ein angeblicher Gastfreund aus der Ferne in's Haus trat mit dem Ersuchen um eine Fußwaschung, wie konnte er sicher sein, daß gerade die uralte Amme dazu werde befohlen werden und nicht etwa eine in den zwanzig Zwischenjahren seines Ausseins eingetretene jüngere Magd, die Nichts von der Narbe des ehmaligen Hausherrn wußte? — Fand sich indessen zum Glück die Hochgreise bei der Hand, so hatte der Zuschauer den Eindruck, daß nicht die Natur der Situation, sondern die Absicht des Dichters, ein anderwärts beliebtes Motiv hier mittelst bequemer Disposition über den Zufall angebracht habe, um es anzubringen, mit einer wegen dieser schwachverdeckten Absichtlichkeit geschmacklosen Nachahmung. Oder Odysseus war nicht gewillt, sich zu erkennen zu geben: verstand es sich dann von selbst, daß man sich gleich beeilte, dem Fremden die Füße zu baden und daß man dazu just die älteste der Mägde des Hauses wählte? Immer bleibt der Eindruck einer ungeschickten Absichtlichkeit des Dichters, wobei jeder Zuschauer, so wie das Fußbad gebracht wurde, lächelnd zum andern sagte: Nun wird Odysseus auf eine neuerfundene Weise erkannt werden! Für den Charakter des Odysseus kann das Motiv hier Nichts leisten. Denn wollte er erkannt sein, so konnte er gleich selbst beim Eintritt die Narbe weisen und alle die Zeichen und Kunden geltend machen, welche die Seinigen in kurzem von seiner Persönlichkeit überzeugen mußten. Und wollte er nicht erkannt sein, so würde man ihm ja, wenn er's verbat, nicht mit Gewalt die Füße gewaschen haben. Die Treue der uralten Amme forderte eben so wenig diese nochmalige Erprobung. Nach Setzung ihres Wiedererkennens des Herrn sagt Welcker: „Wahrscheinlich wurde nun Odysseus von den Seinen sofort erkannt.“ Wenn dies: so wollte

er nicht unbekannt bleiben, da er sonst in seiner Klugheit und Verstellungskunst Mittel hätte finden müssen, um wenigstens eine so schnelle Erkennung zu verhüten; und wenn er also im Gegentheil sich den Seinen beglaubigen wollte, war das Fußbad eine aufhaltende Maschine, die als unverkennbare Entlehnung, und als eine solche, daß dabei das Entlehnte den Gehalt seiner Schönheit verlor, nur den Misbrauch einer unvergleichlichen Stelle des Epos dargestellt hätte. Diese Parodie Homer's ist dem Sophokles nicht zuzumuthen.

Die Versetzung also der Niptra an die so viel spätere Stelle der Fabel blos in Folge der Annahme, alles unter Niptra Citirte gehöre in ein einziges Endschicksaldrama — diese Versetzung ist an sich nur ungünstig. Außerdem ist sie aber dem Bau dieses Drama's nachtheilig. Einmal die Erkennung durch die Amme angenommen in diesem Stück, das den Tod vorzustellen hat, fällt freilich dieser und seine Ursache (Telegonos) dicht nach einer letzten Ankunft des Odysseus; und so hat diese Vorstellung Welckern bestimmt, eine Gleichzeitigkeit der Heimkunft des Odysseus und Landung des Telegonos im kyklischen Epos zu finden, die in demselben so nicht gegeben ist[42].

Wie dem aber auch im Epos wäre: mit einer gehörigen Entwicklung der in den Resten dieser Dichtung von Sophokles und Pacuvius sich andeutenden Züge und mit denjenigen Fabelerzählungen, welche eine die letzteren ergänzende tragische Motivirung zeigen, verträgt diese Gleichzeitigkeit beider Ankünfte sich nicht. Welcker entnimmt aus eben diesen Fabelerzählungen den Inhalt des dodonäischen Orakels; was dieselben aber daran knüpfen, die Maßregeln, zu welchen es den Odysseus bestimmt, kann er nicht brauchen, weil sein unmittelbar vor Telegonos' Landung kaum erst durch die Amme erkannter Fürst diese Maßregeln noch vorher zu treffen keine Zeit hat.

Nach den Erzählern der Orakelwarnung vor dem Sohne hatte sie auf Odysseus die Wirkung, daß er auf Ithaka sich von Telemach trennte, diesen bewachen ließ und selbst in Absperrung lebte, so daß Telegonos, als er nach dem Vater begehrend ankam, von den Wachen, die ihn nicht

---

[42]) In Proklos Auszuge heißt es: „Odysseus kommt nach Ithaka. Unterdessen schifft Telegonos aus, seinen Vater zu suchen, landet auf Ithaka und plündert." Welcker (S. 242) legt Gewicht auf dies „Unterdessen" (κἀν τούτῳ), das sich aber in diesem lakonischen Abriß füglich mit dem „Ausschiffen" (εἰς ζήτησιν πλέων) konstruirt, nicht mit dem „Landen auf Ithaka und Plündern." Denn indem der Abriß fortfährt: „Da rückt Odysseus aus zur Gegenwehr" (ἐκβοηθήσας δ' Ὀδυσσεύς), nimmt er unzweideutig an, Odysseus sei bereits daheim in Haus und Herrschaft gesessen, als Telegonos landete.

vorließen, zu dem Kampf empört wurde, der so verwirrend ausfiel. Dies bedingt, daß bei Telegonos' Landung die Absonderung des Odysseus bereits ein gegebener, festgeordneter Zustand war, nicht, daß er selbst so eben erst nach langem Aussein unbekannt heimgekommen. Mit diesen Vorsichtsmaßregeln des alten Königs und mit ihrer Begründung durch den dodonäischen Spruch mußte man im Anfang dieses Stücks bekannt gemacht werden, wenn nachher das Verfahren der Wachen gegen Telegonos, das ihn außer sich bringt, dann bei dem Lärm der Wahn des Odysseus über die Ursache und nach seiner Verwundung die aufsteigende Anerkennung von Telemachs Unschuld, überhaupt die ganze Entwicklung gehörig aufgefaßt und empfunden werden sollte. Dies war die nöthige Exposition, nicht hier das Fußbad. Und daß sie so bei Sophokles und bei Pacuvius gegeben war, deutet sich noch an in den Resten. Außer dem oben gegebenen Bruchstück aus Sophokles' Akanthoplex, worin Odysseus die scheinbare Widerlegung des dodonäischen Orakels ausspricht, finden sich noch ein Paar, die sich ihrerseits der geeigneten Exposition einfügen lassen. Die natürlichste Form für diese war zu Anfang des Stücks das Gespräch einer Person mit Odysseus, die sein Mistrauen gegen Telemach und die traurige Absonderung durch Versicherungen über Telemachs Gesinnung (leicht möglich, in Telemachs ausdrücklichem Auftrage) zu heben bemüht war. Darauf war die Erwiederung des Odysseus, die am nächsten liegt, daß er einem unwillkührlichen Unglück streng vorzubeugen triftigen Grund habe, so sehr er selbst den Sohn liebe und so gern er ihm nur Gutes zutraue. Auf die letztere Aeußerung des Vatergefühls war eine ganz passende Antwort des Vermittlers der Vers aus Pacuvius' Niptra (III. (9) R.): „Dich für ihn gesinnet seh' ich, wie ich für Dich ihn weiß gesinnt"[43]). Indem aber der Vermittler dies als einen hinreichenden Grund für die Wiedervereinigung von Sohn und Vater geltend machen wollte, mußte sich Odysseus auf das dodonäische Orakel berufen. Und dazu stimmt, daß in den Bruchstücken aus Sophokles' Akanthoplex außer jenen beiden verschiedenen Erwähnungen dieses Orakels,

---

[43]) Welcker (S. 247) findet in diesem Vers den Ausdruck der Freude des Odysseus über die brüderlichen Gesinnungen, welche gegen Ende des Stücks Telemach und Telegonos austauschen. Dies ist insofern nicht wahrscheinlich, als die Gesinnung des Angeredeten bezeichnet wird als eine eben bemerkte, die gleiche des Andern als eine dem Sprecher schon bekannte. Nun versteht es sich nicht gerade von selbst, daß bisher Odysseus auch nur von der Existenz des Telegonos (der auf dem fernen Aeäa, nachdem es Odysseus verlassen, geboren war) gewußt haben müsse, geschweige, daß er dem Telemach so oft von ihm gesprochen, um aus dessen Aeußerungen überzeugt worden zu sein, er sei so brüderlich gegen Telegonos gesinnt, als dieser sich jetzt gegen ihn zeigt.

die wir der Erinnerung an dasselbe nach der Katastrophe des Drama's zuzutheilen hatten, die zwei andern sich vorfinden (414 N.): „Dodona's gottgeweihte prophezeih'nde Frau'n . .“ (413 N.): „Zeus in Dodona's Haine, der den Sterblichen . . .“, welche den Ton der Erzählung und feierlichen Anführung haben. Man denkt sich endlich leicht, daß der Vermittler, wenn er vergebens alles Mögliche gegen den festen Trennungswillen des Odysseus aufgeboten, ihn schließlich mit einer drohenden Bemerkung verlassen habe, er möge zusehen, daß er den guten Sohn durch diese Verbannung von sich und bedrückende Ueberwachung nicht wirklich noch zu der Feindseligkeit, die er damit zu verhüten meine, erbittere und nöthige; was in der Seele des Alten eine Stimmung finstern Argwohns zurücklassen und seine nachherige mißverständliche Auffassung des durch Telegonos entstandenen Lärms motiviren konnte.

Für alles dies hat Welcker keinen Raum, so kurz, wie bei ihm Odysseus vor Telegonos ankommt. Daher schöpft er aus jenen Fabelangaben blos das Eine, daß Odysseus vor dem Sohne durch das Orakel gewarnt gewesen, läßt dieses aber erst nach der Katastrophe zur Erwähnung kommen und den Odysseus bei der Heimkunft ganz des Orakels vergessen haben. Seine Anordnung ist folgende:

Unbekannt ankommend, durch das Fußbad unter den Seinen erkannt, erhält sofort Odysseus Meldung von der Landung eines Raubschiffs; nun schickt er seine Umgebung in den Kampf, will selbst nach, wird aber bald verwundet hereingetragen, und da erst kommt er dazu, das Vorausgegangene zu enthüllen. Nach den ersten Schmerzensklagen bricht Unmuth über den dodonäischen Gott in ihm aus, der ihm gesagt, sich vor seinem Sohne zu hüten, da er doch nun vom Speer eines Fremden getroffen sei. Hierauf die Erzählung von diesem Orakelspruche und der Aufschluß, wie und warum er zurückgekehrt: nämlich, daß er ausgewandert gewesen in Gemäßheit des Teiresiasspruches — hier habe auch seiner langjährigen Verbindung mit der Thesproterkönigin gedacht werden können — daß er dann das Orakel in Dodona befragt, vermuthlich, wo er den Mann finden könne, der ihm das Losungswort nach dem Teiresiasspruch sagen werde; ferner, daß das Orakel ihm dazu einen Weg bezeichnet, mit dem Beifügen, er solle vor seinem Sohne sich hüten; wie ihm dann wirklich der Mann mit dem Losungswort in einer Grotte des Berges Oeta begegnet. Da habe er sich dann froh umgewendet mit der alten Sehnsucht nach der Heimath, ohne des Zusatzes, den der dodonäische Spruch gemacht, zu gedenken. Jetzt müsse er sich desselben wundern, da doch Telemach unschuldig an seiner Verwundung sei.

Hier drängen sich nothwendig Einwendungen auf.

So angebracht, ist der dodonäische Spruch eine überflüssige Motiv-äufung. Er leistet Nichts für das Drama, als daß das Unglück des)dysseus ein vorhergesagtes ist. Dies ist es aber schon durch den 'eiresiasspruch, daß aus dem Meere dem Gealterten der Tod kommen erde. Der Eindruck der Vorherbestimmung wird nicht verstärkt, sondern it Ballast beladen durch die Hinzukunft des dodonäischen Spruches, essen Verwendung in dieser Weise den Odysseus um seinen Charakter ringt. Denn wenn es dieser Spruch war, durch dessen Anweisung)dysseus die Erfüllung der Aufgabe des Teiresias fand, und er konnte ei dieser Erfüllung stracks nach Hause kehren, ohne sich des warnenden usatzes, den der so richtig leitende Spruch angehängt, zu erinnern, noch ch bei der Wiederbetretung seines Hauses zu sagen, daß das zur einen älfte bewährte Orakel wohl auch für die andere Hälfte, für die Be-ichnung der Gefahr, der er jetzt so nahe stand, Glauben und Nach-htung verdiene, dann ist Odysseus nicht Odysseus.

Es ist unverkennbar, daß die Erzählungen, aus welchen Welcker en warnenden Inhalt des dodonäischen Spruchs aufgenommen hat, indem e hinzufügen, wie derselbe den Odysseus zur Entfernung und Bewachung es Telemach und zur eigenen Abgeschlossenheit bestimmt habe, sowohl iesem Orakelspruch eine Bedeutung über die des Teiresiasspruches hin-us für die Handlung selbst geben, die er bei Welcker nicht hat, als uch den Odysseus seinem Charakter treu darstellen, den Welcker fallen ßt.

Es ist eben so einleuchtend, daß ihre weitere Erzählung von der Em-brung des Telegonos durch eben die Absperrung, mit welcher sich Odys-us zu schützen meinte, und von des Odysseus Wahn bei dem vernom-tenen Stürmen und Schreien nach dem Vater, als sei Telemachs Bos-eit ausgebrochen, dramatisch konsequent die Art motivirt, wie er, um er Vorherbestimmung zu entgehen, sie selbst herbeigeführt, von dem nen Sohne sich entblößt, den andern unerwarteten erhitzt und durch arte Vorsicht eine Verwirrung erzeugt hat, in welcher er sich selbst dem 'odesspeer entgegenstürzt. Aus einer gegebenen so wohlzusammenhän-enden Motivirung der Tragödie können wir nicht mit Welcker blos ie Weissagung herausnehmen, um die tragische Verkettung weglassend, nstatt ihrer eine äußerliche Motivhäufung über einen gemüthlich sorg-sen Odysseus hinzudecken.

Also hat die Versetzung der Scene der Niptra von ihrer wahren iischen Stelle nicht nur in sich etwas Anstößiges, sondern bringt auch ırch dies Heranrücken der Heimkehr des Odysseus an den Vorfall seines

Todes eine Ueberstürzung in die äußere Handlung, die keine folgerichtige Entwicklung zuläßt und dem eingetretenen Unglück die vorhergegangene Orakelwarnung nebst allem andern Vorausliegenden nur mit dem einen dünnen Faden der späten Erinnerung des verwundeten Odysseus verknüpft. Die dritte schlimme Folge ist, daß die so verschobene Erzählung des Vorausgegangenen, zwecklos ausführlich, an die unschicklichste Stelle kommt.

Wozu in einem selbständigen Drama, dessen eigentliche Handlung bei Welcker blos der Tod durch Zusammenstoß mit dem unerkannten Sohn ist — wozu in diesem die Aufrollung all dieses Vorausliegenden? Da hier die allein übrige Motivirung des Todes in dem Umstande ruht, daß der alte König den fremden Angreifer nicht kennt, dessen Plünderung er wehren muß, bleibt die Handlung ganz dieselbe, wenn einfach vorausgesetzt wird, der alte Fürst lebte seit jener Fern-Irrfahrt, als deren Frucht sich der fremde Feind erweist, längst wieder in seiner Heimath. Daß ihn Telegonos unglücklich treffe, fordert weiter Nichts als daß er da sei. Daß er inzwischen anderwärts gewesen, wann und wie er heimgekehrt, ändert gar Nichts an diesem Todesanlaß und Tode. Warum also hier das Nachbringen der Wanderung wegen der Aufgabe des Teiresias, des langen thesprotischen Aufenthalts (der eben keinen Eifer des Odysseus verräth, dem Teiresiasspruch nachzukommen; denn er wird doch wohl die Kriege für die Thesproterkönigin nicht alle mit dem Ruder auf der Schulter geführt haben), des zweiten Orakels und der Umstände, wie er auf dessen Anweisung zur Erfüllung des Teiresiasspruches gekommen? Hat schon der Zusatz des dodonäischen Orakels bei Welcker für sein Drama die Bedeutung, daß er nach der Katastrophe desselben einestheils für Odysseus als Anlaß des Mißverstandes, dem er übrigens gar keine thatsächliche Folge gegeben, anderntheils als Voraussage des Ausgangs in Vorstellung kommt, so behielt er diese Bedeutung auch dann, wenn er ohne die Verknüpfung mit dem Teiresiasspruch und ohne den langen thesprotischen Aufenthalt dem Odysseus geworden und seine Erinnerung um so viel einfacher und kürzer war. Es war im Gegentheil ohne diese Verknüpfung, welche bestätigend für die Zuverlässigkeit des dodonäischen Orakels ausfiel, und ohne den langen thesprotischen Aufenthalt, der den Vater weit eher über den Charakter seines Sohnes ungewiß ließ, begreiflicher, daß er den warnenden Zusatz trotz dem Mißverstande unbeachtet gelassen. Warum also diese ganze weitläufige Vorgeschichte, die theils dramatisch zwecklos, theils zweckwidrig ist? Warum: Weil die Fragmente aus Sophokles und aus Pacuvius diese verschiedenen Momente geben und die Voraussetzung

eines blosen Einzeldrama's dieselben nicht dramatisch verarbeiten, sondern sich nur mit ihnen schleppen kann.

Und wie schleppt sie Welcker in seiner durch Hereinziehung des Niptra-Motivs präcipitirten Handlung nach? An der ungeeignetsten Stelle.

Der schwergetroffene Odysseus, der bei Sophokles, nach der Versicherung Cicero's (Tusk. 2, 21) die Pein seiner Wunde noch schmerzlicher klagte als bei Pacuvius, soll sich in die Erinnerung und Mittheilung so mannichfaltiger, seltsamverschlungener Erlebnisse auslassen, die hintereinander anzugeben selbst bei gesundem Athem eine gute Erzählerlaune voraussetzt. Darüber hätten die Zuhörer seines angegriffenen Zustandes vergessen oder, wenn ihn der Dichter durch Unterbrechungen des Redeflusses gegenwärtig zu erhalten suchte, um so lästiger empfinden müssen, daß der Leidende mit seinen mühsamen Eröffnungen noch immer nicht zu Ende sei. Erst dann kann er nach dieser Anordnung die Reue und Entdeckung des Telegonos vernehmen, bei der sein Vatergefühl, so wie sein plötzliches Einsehen der Wahrheit des Orakels nicht unausgesprochen bleiben darf. Hierauf läßt ihn Welcker bei der Vereinigung der Brüder miteinander seine Freude ausdrücken; worauf am natürlichsten das beruhigte Hinscheiden des Erschöpften folgen würde. Allein das geht nicht. Er muß erst eine zweite lange Erzählung machen, noch weiter in die Vergangenheit ausschweifend, noch weniger irgend gefordert, noch widersprechender dem Augenblick als die vorige. Umsonst sucht Welcker sie schicklich einzufügen, wenn er sagt: „Dem Telegonos wohl zunächst führt Odysseus die Reihe seiner Abenteuer auf der langen Irrfahrt (vor 30 Jahren) kurz vorüber, etwa um dem unglücklichen Rochenstachel die einstmalige wunderbare Erhaltung gegenüberzustellen.“ Ja, wenn es nur das wäre! Eine pathetische Entgegensetzung des unbändigen Kyklopen, der furchtbaren Skylla und Charybdis, welchen er gleichwohl unversehrt entgangen, gegen die Fischgräte, die nun in der Hand des unbewußten Sohnes ihm so rasch tödtlich geworden, wäre natürlich und kurz genug, um gar nicht zu befremden im Munde des sterbenden Odysseus. Aber so verhält sich's keineswegs mit den Bruchstücken, die Welcker hier anzubringen genöthigt ist, weil ihnen sein Einzeldrama eine andere Unterkunft nicht gewährt.

Mit dem aus dem Akanthoplex des Sophokles so abgerissen citirten „üppigen Bauch des Kyklopen“ ließe sich eine Abfindung in dem eben bemerkten zulässigen Sinne wohl noch treffen, aber die ergänzenden Fragmente aus Pacuvius Niptra, da sie nicht so gänzlich auf Splitter reducirt sind, gestatten keine solche in dieser extremen Stelle erträgliche

Anwendung. „Dann komm' ich zum Berg Aetna in eine rauhe Felsenhöhle" leitet sich eben diese Erzählung vom Kyklopen bei Pacuvius (VI R.) ein; das ist kein Ausruf eines in's Erinnern fallenden Kontrastes, das ist ein ruhig ausführendes Erzählen. Sodann, was Welcker selbst anführt, aus der Schilderung des bei der Kalypso gebauten Flosses (V R.): „Und seines Bauches unverzahntes Zimmerwerk Verbinden Leinenschnüre nur und Rohrgeflecht", ist fürwahr nicht Bestandtheil einer „kurzen Vorüberführung" aus bewegtem Gefühl, sondern ganz umständlicher Beschreibung in's Einzelne. Hier legt sich unzweideutig ein episches Darstellen aus freier Sele für selenfreie Zuhörer offen. In diesem entschiedenen Ton ungestört fließender Erzählung stellen sich mit diesen Fragmenten zusammen jenes titellose aus Pacuvius von der Verwandlung der Gefährten des Odysseus durch Kirke und die Ueberreste der Schilderungen von der Scenerie der Hadesmündung, des Schatten-Orakels und von den zaubersingenden Sirenen aus Sophokles, welche letzteren Welcker selbst, da sie ohne Titel des Drama's citirt sind, zu der Unterhaltung mit seinen Abenteuern, die Odysseus den Phäaken macht, gezogen hat[44].

Als Glieder derselben Reihe und desselben Vortragstyls hab' ich auch die vorgenannten Bruchstücke vom Kyklopen-Bauch und von der Einrichtung des Flosses oben in die „Phäaken" gesetzt, ungestört davon, daß die Erwähnung des Kyklopen uns aus Sophokles unter dem Titel Akanthoplex — in diesem Falle Gesammttitel der Dramengruppe — citirt ist und die beiden aus Pacuvius, von der Ankunft in der Kyklopenhöhle, und von der Konstruktion des Flosses, den Titel Niptra führen, der ohnehin keinenfalls eine eigentliche Bezeichnung des Todes-Drama's von Odysseus, sondern des Mitteldrama's der ersten Heimkehr ist, also auf Bestandtheile der dazugehörigen Anfangshandlung „Phäaken" mit eben so gutem Recht ausgedehnt wird als auf solche der Schlußhandlung „Akanthoplex". Ist aber Niptra, wie Welcker will, nur ein Einzeldrama, den Odysseus-Tod enthaltend (eins und gleich mit Akanthoplex) und gehört die Erzählung aus den Niptra vom Abenteuer in der Kyklopenhöhle und von der Bauart des Flosses in den Mund des todwunden Odysseus, dann gehören dahin auch die andern Gemälde der Irrfahrt

---

[44] Die gr. Tr. I. S. 232. An dieser Stelle sagt Welcker, daß „die Niptra sicher nicht die Irrfahrten des Odysseus enthielten." In der Behandlung der Niptra sagt er, „Odysseus führe darin die Reihe seiner Abenteuer auf der langen Irrfahrt dem Telegonos vorüber."

aus Pacuvius und aus Sophokles, und dann — was sollen wir dann vom Styl des Sophokles sagen? —

Ohne Rücksicht auf das Pathos des äußersten Moments der Tragödie, in welchem zwei schmerzgebeugte Söhne, der Verkannte, um theuern Preis Gerechtfertigte, und Der, welcher eben erst in sich den Tödter seines Vaters erkannt hat, diesen Vater halten, den die Giftstachelwunde aufzehrt, ließe der Dichter den Letzteren eine lange Kette vorlängst durchgemachter Abenteuer umständlich erzählen, deren Ausbreitung die Situation aufheben muß. Der nachher eintretende Tod kann nur ganz improvisirt erscheinen. Der so tragisch zur Erkennung seines Sohns Gelangte war, indem er diesen Erinnerungen behaglich ausmalend nachging, nicht mehr tragisch bewegt, die Wunde, die ihn an einem so objektiv entwickelnden, langathmigen Vortrag nicht hinderte, war unmöglich tödtlich und er starb dann nur, weil er nichts mehr zu erzählen hatte. Eine dermaßen dem Zustande des Redners und der Natur des tragischen Moments widersprechende Hereinziehung ganzer Parthieen des epischen Stoffs wird im Drama nur da gefunden, wo es noch in kindischen Anfängen steckt. Den Sophokles trifft diese Abstumpfung der Tragödienspitze durch so unzeitig angebrachte epische Reminiscenzen nicht, sondern nur die irrig beschränkende Auffassung, die, weil sie die Dramenverbindung verkennt, die erhaltenen Ueberreste der Vorhandlung in der von ihr ausschließlich angenommenen Schlußhandlung nur als ausschweifende Erinnerungen und ungehörige Nachholungen anzubringen vermag[45]).

Es ist nur die andere Seite derselben nothwendigen Irrthumsfolge, daß die Einzelauffassung der Tragödien, wenn sie den Schlußdramen zu

---

[45]) Noch einmal auf den Titel Niptra zurückblickend, frage ich: Ist es so schwer, anzunehmen, daß eine dramatische Odysseus-Heimkehr nach Homer, von dem berühmten Motiv einer darin vorkommenden Hauptscene, den Namen „Das Fußbad" erhielt, den ein ganzer Gesang in ebendieser Parthie des homerischen Epos hatte und hergab? Und wenn dies Drama in der Mitte einer Dramen-Komposition stand, ist es unbegreiflich, daß dieser Titel (bei Pacuvius) für die ganze Komposition gebraucht wurde? Ist es besser begreiflich und weniger befremdlich, daß eine Tragödie, die den Tod des Odysseus darstellte, deßwegen, weil in ihrem ersten kurzen Auftritt der Held durch ein Fußbad erkannt wurde, den Titel „Das Fußbad" erhielt, obgleich der Vorgang des epischen Titels für diese Parthie hier nicht stattfand und obgleich hier dies Erkennungsmotiv mit dem folgenden Todesereigniß einen solchen verknüpfenden und inneren Zusammenhang, wie dort die Fußbadscene mit der zu erringenden Wiederherstellung im Hause, durchaus nicht hatte?

viel Stoff aufbürdet, die Vorhandlungen umgekehrt auf einen für die vermeintliche Selbständigkeit zu magern und ungenügenden Inhalt beschränkt. Es ist nöthig auch Dies noch näher in's Auge zu fassen.

19. Unserer Gelehrten Widerspruch in der Schilderung der Tragik des Sophokles mit dem antiken Kunstbegriff und mit sich selbst.

Mein reichbegabter Lehrer Ottfried Müller, indem er der herrschenden Meinung, daß Sophokles die Tetralogie in unverbundne Tragödien aufgelöst habe, sich anschloß, drückte das Ergebniß der Einzelauffassung nach seiner klaren und bestimmten Weise faßlicher und offener als Andere aus. Er nannte (Gesch. d. gr. Lit. 2 S. 138 f.) die Tragödien des Sophokles „Selengemälde"; die äußeren Fakta seien es am wenigsten, auf die es dem Sophokles ankomme; sie seien fast nur Behikel, um geistige Zustände zur Erscheinung zu bringen". Selenmalerei kann noch kein Drama geben. Auf das Mehr oder Weniger des Faktischen kommt es allerdings nicht an; wohl aber darauf, daß die vorgestellten geistigen Zustände Willensprozesse seien, die sich in faktischen Bezügen erschöpfen. Daher kann das Faktische nicht durchaus nur Behikel, auch nicht fast nur Behikel sein; es muß etwas Entscheidendes geschehen, das sich auf den totalen Willen bezieht, die Vorstellung muß Handlung und Schicksal sein. Dies war der Begriff der Alten vom Drama. „Die Tragödie, heißt es in der aristotelischen Poetik (C. 6, 2), ist Darstellung einer ernsthaften, in sich ganzen Handlung, die Größe hat, durch Handelnde, nicht durch Erzählung" — „das Wichtigste ist (6, 9) die Verknüpfung der Vorgänge; denn die Tragödie ist Darstellung nicht von Menschen, sondern von Handlung. Ihren Charakteren nach sind die Menschen so oder anders geartet, nach den Handlungen aber glücklich oder unglücklich; und es wird hier nicht gehandelt, um die Charaktere darzustellen, sondern der vorzustellenden Handlungen wegen werden die Charaktere miteinbegriffen". Man sieht, dieser antike Begriff der Tragödie ist das gerade Gegentheil der sophokleischen nach Müller. Unsere andern Alterthumsgelehrten scheinen einstimmiger mit Aristoteles, wenn sie im Allgemeinen von der Tragik des Sophokles reden, im Besondern aber stellen sie dieselbe gerade entgegengesetzt dar und widersprechen dem antiken Begriff und sich.

Bernhardy in seinem inhaltsvollen „Grundriß der griechischen Literatur" (Th. II. S. 702 der Ausg. v. 1845) stellt auf: „Soophkles

gebraucht die verflochtene Peripetie, der Charakter seines Drama's ist pathetisch — aus dem gediegenen Pathos der Charaktere, die einander entgegentreten und ihren vollen Gehalt in eigenen begrenzten Kreisen offenbaren, entwickelt sich ihm der Verlauf der Handlung mit entscheidenden Motiven und psychologischer Sicherheit. Sein Plan fordert, daß das tragische Pathos einen nach dem andern ergreife und indem es den ganzen Kreis der handelnden Personen durchläuft, die Gegensätze bricht, die Kollisionen in der Erkenntniß einer höheren Wahrheit ausgleicht, erscheint allen Konflikten und Wirren zum Trotz das harmonische Wirken und die Einigung der Interessen als letztes Ziel." Dies, und was ähnlichen Sinnes dazwischensteht, ist alles eben so wahr und richtig, als es nachdrücklich die erschöpfende Handlung betont und dem Sophokles die eminent dramatische und tragische Form beilegt. Indem aber der ausgezeichnete Gelehrte zugleich in der Unterscheidung der Komposition von Aeschylos und Sophokles von Welckers Ansichten abhängig ist, tritt er in einen, obgleich nicht offenliegenden, aber erweislichen Selbstwiderspruch ein. „Im Sinne der attischen Intelligenz, sagt er (S. 575) verfuhr Sophokles, als er die Tragödie auf einen engern Raum zusammenzog und sie zum Spiegel des von der Leidenschaft bewegten Herzens vertiefte: nach dem alten Bericht (bei Suidas) hob er den Zusammenhang in den Stücken der Tetralogie auf und vereinzelte dieselben, sie sollten mithin auf eingeschränkter Fläche die größte Spannkraft und den reichsten pathologischen Gehalt entwickeln". Diese völlige Entwicklung des pathologischen Gehalts und der ganze durch Konflikte zur entscheidenden Ausgleichung durchgeführte tragische Prozeß, wie ihn Bernhardy oben beschrieb, ist mit der Einzeltragödie wohl verträglich der Möglichkeit nach, aber nicht so in dem bestimmten historischen Fall, von dem die Rede ist. Die so ausbündig hingestellte Behauptung würde vielmehr beim Aufnehmen und Durchmachen der überlieferten einzelnen Tragödien des Sophokles sich wiederholt in Verlegenheit sehen, diesen „Verlauf der Handlung in entscheidenden Motiven", dies „Fortschreiten des tragischen Pathos von einer Person zur andern", dergestalt, daß es „den ganzen Kreis der handelnden Personen durchlaufend", „die Gegensätze brechend", „allen Konflikten zum Trotz die Kollisionen zur höheren Wahrheit ausgleiche", nun auch wirklich innerhalb der einzelnen Tragödie aufzuweisen. Einem Grundriß muthet man diese Probe nicht zu. Indessen hatte Welcker damals bereits, unter gleicher Voraussetzung einer vollkommen dramatischen Tragik des Sophokles in der einzelnen Tragödie, die gegebenen Dramen desselben gezeichnet, und das mehr als einmal in Fassungen, deren Widerspruch mit der Voraussetzung unzweifelhaft ist.

Nach Welcker (Die gr. Tr. I. S. 4) „befreite sich die kunstmäßige Gestalt des Drama, die Aeschylos geschaffen, in Sophokles von dem Epischen in der Anlage selbständig, um als dramatische Form sich zu vollenden, ohne im Materiellen den Zusammenhang aufzuheben". Die Tragödien, die Sophokles dem äschylischen Dramen-Verband entgegensetzte, waren (S. 83) „selbständige." Diese Bezeichnung also trifft überein mit der aristotelischen, daß die Tragödienvorstellung eine in sich vollständige, ganze Handlung sein müsse, welche Ganzheit der Grieche (C. 7) dahin erklärt, daß die Handlung 1) einen Anfang habe, das heiße, von Etwas ausgehe, das nicht nothwendig als Folge von etwas vor ihm Vorzustellenden zu fassen sei, wohl aber Etwas zur Folge habe, 2) eine Mitte, die ebensowohl Folge sei als auch Anderes zur Folge habe, und 3) ein Ende, welches seiner Natur nach eine letzte Folge sei. Allein die selbständigen Tragödien, welche Welcker im Einzelnen dem Sophokles beilegt, sind häufig blose Anfänge von Handlungen oder blose Mitten ohne Ende.

Die Nausikaa läßt Welcker (I, 227 f.) in gleicher Begrenzung mit dem 6. Gesang der Odyssee sich abschließen, sie also mit dem Gespräch des Odysseus und der Königstochter und mit ihrer Angabe, wie er nach der Stadt gehen, wie in ihrem Elternhaus eine günstige Aufnahme sich verschaffen soll, das Ende nehmen. Welcker hebt (S. 230) den Muth der Alkinoostochter bei der erschreckenden Erscheinung des Odysseus und die Aufgabe des Letzteren hervor, durch die Kraft des Verstandes das nackte Leben unter einem unbekannten Volk und zugleich den Anstand zu retten; mit dem Beisatze: „Der Kampf dieses Drama ist sehr eigenthümlich, die Auflösung sehr einfach"; wie er schon (S. 228) vorausbemerkte: „In Verwunderung setzt uns die Einfachheit des Stoffes, der sicher auf den 6. Gesang der Odyssee beschränkt war, während die von Goethe entworfene Nausikaa den Inhalt der folgenden Gesänge, woraus Sophokles seine Phäaken bildete, hinzunahm".

Warum die Beschränkung des Stoffs auf den 6. Gesang der Odyssee, die allerdings in Verwunderung setzt, sicher sei, ist nicht einzusehen. Soll der Scenenwechsel gegen die Erweiterung zum Einwurf dienen, so nöthigt Nichts, den Wäsche-Platz der Nausikaa in einer größeren Entfernung vom Alkinoospalast zu denken als im „Aias" des Sophokles nach den vom Dichter bezeichneten Umständen das einsame Strandgebüsch, in welchem sich der Held entleibt, von seinen Zelten entlegen ist, wo bis dahin die Handlung spielte. Sollen die zwei Citate des Titels „Phäaken" für ein besonderes von „Nausikaa" verschiedenes Drama entscheiden, so sind auch die „Doloper" zweimal citirt neben dem dreimal

citirten „Phönix" und Welcker erklärt sie doch für ein und dasselbe Drama mit diesem; so die zweimal citirte „Erigone" für eins mit dem siebenmal bei Stobäos angeführten „Aletes", den zweimal genannten „Zweiten Phineus" mit den dreimal erwähnten „Tympanisten", den dreimal angezogenen „Feuerzünder Nauplios" mit dem „Einfahrenden Nauplios", welcher Titel fünfmal vorkommt, die „Epigonen" (dreimal angeführt) mit „Eriphyle" (achtmal angeführt), den „Jon" (fünfmal citirt) mit „Kreusa" (neunmal citirt), die sechsmal citirte „Danae" mit dem „Akrisios", von dem wir siebzehn Anführungen haben, alle nach Welcker nur zwei Titel für ein Stück. Und in einigen dieser Fälle geht die Gleichheit oder Untrennbarkeit der Handlung aus Titeln und Bruchstücken weniger einleuchtend hervor als in unserem Fall der Zusammenhang der ersten Aufnahme des Odysseus auf Scheria von der Königstochter, mit der unmittelbarfolgenden zweiten im dortigen Königspalast.

Soll nun aber einmal die Handlung beschränkt bleiben auf die idyllische Episode am Wasch- und Ballspielplatze, so fühlt jeder, daß für diese Vorstellung der Name „selbständige Tragödie" eine etwas zu feierliche Titulatur sei. Die Anstandsrettung des Odysseus und die humane Auflösung des leichten Schrecks der Nausikaa ist keine Ausgleichung eines tiefen Konflikts, kein Pathos, das den Charaktergehalt hervordrängt und an erhabenen Gesetzen bricht, nur eine reizende Einzelsituation, die Anlaß giebt, eine günstige Natur und Bildung auf Seiten des Heros und der Jungfrau in leichten, ja zarten Bewegungen zu entfalten. Ein stärkeres Pathos fließt allerdings darunter fort, der mühsalvolle Kampf des Odysseus um seine Heimkehr mit einem zürnenden Gott; wie er denn gleich in der ersten Anrede (6, 172) der Königstochter sagt, daß er weiteren Unglücks gewärtig, hieher nach vielen Drangsalen gekommen; sie aber hernach (289. 311) ihm Rath ertheilt, in welcher Weise er seine Heimförderung erlangen könne; und er, nachdem sie voraus zur Stadt gefahren, die Göttin Pallas anfleht, daß jetzt bei den Phäaken sie ihm den gewünschten Erfolg zuwende, da sie bisher ihn dem verfolgenden Zorne des Meergotts überlassen. Allein in Rücksicht auf dieses Pathos fehlt der Handlung die „dramatische Vollendung". Wunsch, Hoffnung, Gebet geben keine feste Vorstellung, ob und wie Poseidons Zorn und die Sehnsucht des Dulders zur Stillung kommen werden. Diese Episode ist nach der oben angeführten aristotelischen Definition keine ganze Handlung, sondern ein Drittel, der Anfang. Der hilfsbedürftige Zustand, in welchen der Zorn Poseidons den Odysseus versetzt hat, ist der Beginn, der keiner vorausgeschickten Darstellung bedarf, und hat die Folge, daß er die Königstochter, welche die Vorsehung der Pallas ihm

nahegeführt, anfleht und sie, menschlich bewegt, ihm die erste Hilfe gewährt, die weitere zeigt. Also ist die Darstellung, sofern sie über diese nächste Folge nicht hinausgeht, nach Aristoteles ein Anfang.

Von den „Phäaken“ sagt Welcker (S. 231): „Aehnlich der Nausikaa durch die Heiterkeit der Entwicklung und durch die schwerlich sehr erschütternde Gefahr, die der Held bestand, auch durch die große zu vermuthende Einfachheit muß die Tragödie der Phäaken gewesen sein. Wenn das gefährliche Abenteuer eines Gestrandeten, in einem fremden Volk und Königshaus Eingang zu finden, den Anfang, und seine Ausrüstung und Entlassung zur weiteren Fahrt die Auflösung enthielten, so mußte die Erzählung der bis dahin überstandenen Gefahren, unterbrochen von dem Chore der tanzlustigen Phäaken, den größeren Theil des Raumes einnehmen.“ Das ist nicht „eine vom Epischen in der Anlage befreite, selbständige, in dramatischer Form vollendete Tragödie,“ sondern ein Stück Epos in einer zum Rahmen gemachten dramatischen Form.

Ganz wohl kann man die „Phäaken“ zu einer Handlung mit „Nausikaa“ verbunden denken, auch wenn man ihrer Tanzlust Rechnung trägt. Denn bisweilen ließ die attische Dramatik zwei verschieden kostümirte Chöre in einem Stück vorkommen (s. Beitr. S. 361 f.). Indem sich Odysseus bei den gastfrohen Phäaken eine raschgesteigerte Achtung erwirbt, indem er an seiner Rührung (beim Anhören des Gesangs von troischen Heldenthaten) für den berühmten Achäerhelden erkannt wird und nun seine Schicksale erzählen muß, kommt zugleich sein eigentliches Pathos erst recht zur Vorstellung. Wir haben ja in den angeführten Bruchstücken aus Sophokles nicht blos eine Schilderung seiner Irren, sondern insbesondere die Erzählung des Abenteuers, das ihn mit dem Zorne des Meergotts belud, und derjenigen Weissagung gefunden, welcher zufolge dieser Zorn, selbst wenn er ihm Heimkehr gestatte, noch lange fort über seinem Haupte schweben werde. Wenn dann hier Odysseus bewundert und gelabt, geehrt und reich beschenkt und die Ausrüstung des Schiffs beschlossen war, das ihn schleunig und unfehlbar heimbringen sollte, so war dies alles, was eine die berührten Motive sehr bündig verknüpfende Oekonomie in die Grenzen eines Drama's bringen konnte. Aber mit allem diesem stehen wir hinsichtlich des dramatischen Motivs immer noch am Ende des Anfangs. Denn für das Letztere, für den Kampf mit dem Gott um Heimkehr und Lebensglück, ist alles hier Vorgegangene nur die eine gleichartige Folge jenes nöthigen Suchens nach Hilfe, mit welchem die Vorstellung anhub, ist nur der Hervorgang günstiger Anstalt, um den Willen des Helden zu verwirklichen,

bis jetzt ohne entscheidenden Umschlag (Peripetie) und ohne Befestigung der beabsichtigten Folge, die sich erst bei der wirklichen Heimkehr und Abfindung mit Poseidon ergeben kann.

Hier dürfen wir uns wohl zu der Frage versucht fühlen, wie der Scharfsinn Bernhardy's in diesem Falle, sei es in der selbständigen Tragödie Nausikaa und der eben so freistehenden der Phäaken, sei es in beiden als einer Tragödie, die „größte Spannkraft und Entwicklung des reichsten pathologischen Gehalts auf der eingeschränkten Fläche" wahrgenommen habe, oder wie es ihm gelingen möchte, an dem Odysseus unter den waschenden und ballspielenden Mädchen, den schmausenden und tanzenden, gern zuhörenden und gern helfenden Phäaken die „verflochtene Peripetie," den „pathetischen Charakter," das „tragische Pathos," mit dem die Charaktere einander entgegentreten, das, wie der Plan des Sophokles fordere, einen nach dem andern ergreift, bis es den ganzen Kreis der handelnden Personen durchlaufen hat, nachzuweisen, uns die „Gegensätze" zu zeigen, die hier „gebrochen," all' die Wirren und Konflikte," die zur höheren Wahrheit im Alkinoosgarten ausgeglichen werden. Mir scheint Ottfried Müller besser gewußt zu haben, was er mit der Annahme der vereinzelten Tragödie des Sophokles zugleich annehmen mußte. Seine Beschreibung der Weise dieses Tragikers genügt gerade, weil sie unter den Ansprüchen des aristotelischen Begriffs und der vollendeten dramatischen Form bleibt, um so besser für solche und ähnliche gegebene Stücke des Sophokles, an welchen es nicht einleuchten kann, daß dieser Dichter, um den „Handlungsverlauf mit entscheidenden Motiven" und die „verflochtene Peripetie im pathetischen Charakter" zu gewinnen, „nothwendig die Komposition der Tetralogie verließ und den bündiggehaltenen Mythus sparsam im einzelnen Drama zusammendrängte" (Bernhardy, a. a. O. S. 790 unten). Der sophokleische Odysseus wenigstens, bei dem wir stehen, konnte, so lang er bei den Phäaken war, nicht auf Ithaka verkleidet mitten in die Gefahr treten, standhaft Schmach und Rühruug tragen und plötzlich aus den Lumpen enthüllt, die Freier morden; und doch ist es erst diese duldsame Verstellung und dieser kühnschlaue Rachemuth, mit welchen sein „voller Charaktergehalt" in Handlung tritt und diese „pathetisch" wird. Und erst nachdem den Sieger der Poseidonszorn, unter dem er wissend noch steht, und dieser sein eifriger nnd vorbedachter Selbstbehauptungsmuth abermals von der Heimat und den treubewährten Seinigen fortgetrieben hat, um sie noch sicherer wiederzugewinnen, flicht sich die tragische Peripetie, daß er nach langem Aussein zwar mit äußerem Erfolg und erfragtem Vorwissen zurückkommt, aber durch die Zweideutigkeit dieses Gewinns unsicher über

seine Nächsten gemacht, von ihnen nach seiner scharfen Vorsicht getrennt, mit den bedachten Mitteln seiner strengen Selbstvertheidigung sich Verwundung durch den eigenen Sohn zuzieht und die kurze Wiedervereinigung mit den Seinigen nur mit ihrer höchsten Bestürzung und seinem bittern Tod erkauft. So ist hier das Heimkehrdrama „Niptra" die Mitte, erst das Todesdrama „Odysseus Akanthoplex" das Ende nach aristotelischem Begriffe und paßt erst in dieser Verbindung das Wesentliche, was Bernhardy's Beschreibung der sophokleischen Tragik enthält und was nach Bernhardy's Behauptung gerade das Auflösen der Verbindung, das Vereinzeln nothwendig gefordert hätte.

Ich weiß nicht, ob Welcker, indem er im Verzeichniß der Stücke (die gr. Tr. I. 60) neben den Titel Nausikaa setzte: „(Früh)," von dieser Annahme, daß sie eine Jugendarbeit sei, erklärende Anwendung machen oder gestatten wollte auf die Einfachheit der Handlung, die ihn verwunderte. Dann könnte man die Nachweisung an diesem Stück, daß es, einzeln genommen, nicht selbständig, nicht dramatisch vollendet ist, anstatt in ihr den Beweis von der Unverträglichkeit der Tragödienvereinzlung mit dem vorausgesetzten völlig dramatischen Styl des Dichters anzuerkennen, mit der Ausflucht ablehnen, dies Drama, wie auch die Phäaken und andere ähnliche episodische, habe man als jugendlich schüchterne Vorläufer der erst allmählig gereiften selbständigen Einzeltragödie des Sophokles anzusehen. Indessen beruht diese Meinung von der Frühzeitigkeit der Nausikaa nur auf der andern, daß Sophokles in diesem Stück die Rolle der Nausikaa selbst gespielt habe. Ich habe (Soph. Leb. S. 45 f.) gezeigt, daß dies in den älteren Zeugnissen nicht gegeben ist. Wenn Eustathios die alte Notiz, die wir selbst noch beim Athenäos (I, 20 f.) haben, daß „Sophokles meisterhaft Ball gespielt, als er das Drama Nausikaa gab," dahin verwandelt hat: „als er die Rolle der Nausikaa spielte," so sind wir nicht gebunden, uns an den Kompilator, der so viele Ungenauigkeiten zur Schau trägt, zu halten und das, was von Sophokles sein Biograph einfach sagt, daß er aus Grund einer Schwäche seines Sprachorgans nicht mehr, wie die Tragiker vor ihm, selbst den Schauspieler in seinen Stücken gemacht, so zu ändern: Anfangs habe er ihn noch gemacht, nur später nicht mehr. Denn das Bezeugte: Ball spielen in jenem Stück und die Kithara schlagen in seinem Thamyris, konnte der Dichter ohne eine sprechende Rolle in denselben Dramen zu haben, und dann fällt der Schluß auf die Frühzeitigkeit der letzteren weg.

Ich weiß auch nicht, ob und welchen Gebrauch Bernhardy von einer Unterscheidung früherer und späterer Dramen des Sophokles zu

besserem Scheine der Folgerichtigkeit machen könnte. Er theilt zwar die Verwunderung Welckers, indem er unter den übersichtlichen Bemerkungen über den uns erhaltenen Vorrath aus Sophokles (Grundr. d. gr. L. II. S. 800) gesteht: „Doch erregt oftmals die Beschränktheit und Einfachheit des Stoffes unsere Verwunderung, und selten begreift man, wie so schlichte Motive und Peripetieen, so natürliche Begebenheiten und Scenen erschüttern und zur Darstellung großartiger Ideen ausreichen konnten.“ Aber mit dieser Verwunderung, die nach der drei- und vierfach vorausgeschickten Behauptung, daß Sophokles seinen verflochtenen Plan und die Pathosfülle sämmtlicher handelnden Personen nothwendig im einzelnen Drama zusammeugedrängt, keine geringe sein kann, ein Abfinden zu suchen, überläßt uns Bernhardy schlechthin. Für eine allmähliche Entwicklung des von ihm so entschieden mit den stärksten Ausdrücken dem Sophokles zugesprochenen Styls, aus Anfängen anderer Art, hat Bernhardy keinen Raum gelassen. Denn gleich den ersten Auftritt des jungen Sophokles und Sieg über Aeschylos läßt Bernhardy (S. 784) von dem „tiefen Eindruck“ begleitet sein, „welcher die Gemüther beim ersten Blick in ein neues geistiges und zeitgemäßes Prinzip der Komposition ergriff,“ und versichert, „der jüngere Dramatiker betrat seine Laufbahn auf einmal als Sieger und als anerkannter Gebieter in seiner Gattung;“ und in der Anmerkung dazu (S. 786) ertheilt er der Auffassung Welckers von der „poetischen und kulturgeschichtlichen Bedeutung des Kampfes (bei diesem ersten Auftritt des Sophokles), worin zwei Gattungen des Styls und zwei Zeitalter um den Preis stritten,“ ausdrückliche Genehmigung. Es ist zwar wahr, die alte Erzählung von der Aufregung der Athener bei diesem ersten Wettstreit des einnehmenden jungen Dichters mit dem hochgeachteten älteren bleibt nicht minder begreiflich, wenn das Prinzip der Komposition bei diesem jungen Dichter, welchen sein Biograph Schüler des Aeschylos nennt, noch dasselbe mit dem des Meisters war und nur die Anwendung auf einen unterscheidenden Gegenstand und der Gebrauch der besonderen Mittel die ganze Leistung zu einer ihm eigenthümlichen machte. Es ist eben so wahr, daß wir gar keine Mittel besitzen, das Kompositionsprinzip, nach welchem die erste Didaskalie des Sophokles geformt war, festzustellen und mit dem des Aeschylos zu vergleichen. Allein dieselbe scholarchische Machtvollkommenheit dekretirt uns diesen historischen Satz, welche uns die Nothwendigkeit der dramatischen Einzeltragödie des Sophokles diktirt und hernach, wo zugegeben werden muß, daß die historischen Vorlagen dazu nicht stimmen, uns auch

hierüber die einfache Verwunderung und das nur seltene Begreifen diktirt..

Bekanntlich gehört, wenn man Plinius (18, 12) beim Wort nimmt, die Tragödie Triptolemos zu den ersten, die Sophokles aufgeführt. Bestimmt bezeugt sind uns zwei Vorstellungen dieser Tragödie. Einmal, daß darin die Saatgöttin die Früchte ihres Segens dem Triptolemos gab und ihn ausführlich anwies, wie er weit umher von Land zu Land ihre Wohlthat zu verbreiten habe, dann daß die Stiftung des eleusinischen Festes ein Moment dieses Drama's war, so daß die heiligen Gestalten, die den Weihen und Genüssen dieser Feier vorstehen und dieselben in ihren Namen ausdrücken, wie im Reigen vor die Phantasie geführt wurden und hierdurch die sittliche Wohlthat der Göttin zur irdischen der Nährfrüchte hinzutrat. Ob Sophokles die Entwicklung dieser heiligen Sage durch drei Dramen ausgebreitet oder mit ihr zwei andere Fabeln der geheiligten Vorgeschichte poetisch verknüpft habe, kann jetzt freilich niemand sagen, der über Historisches nur auf gegebene Gründe entscheidet. Aber das kann man mit Sicherheit sagen, daß die Form der pathetisch-dramatischen Kollisionstragödie, wie sie Bernhardy als die ausschließliche des Sophokles hinstellt, mit dieser Handlung, deren Hauptmotiv so direkt und so ausgeführt der Segen, der Schutz und die Heilsmacht einer Göttin war, sich nicht vereinigen läßt. Man kann mit Hilfe sonst erzählter Fabeln sich Gefahren des Triptolemos und leidenschaftliche Gegner hineindichten. Diesen aber eine bedeutende Verwicklung und pathetische Wandlung zu geben, neben der bezeugten Ausführung der Sendung durch die Göttin und der Stiftung des eleusinischen Kultus, fehlt schon äußerlich der Raum in einer Einzeltragödie, was ja nach Bernhardy auch der Triptolemos sein müßte. Noch weniger ist eine intensive Bedeutung des Pathos möglich; auf Seiten des Triptolemos nicht, weil ihn die Göttin leitet, schirmt und hebt, auf Seiten gemuthmaßter Gegner nicht, weil ihre Schuld, von diesem unmittelbaren Schutz entwaffnet, keine erschöpfende Größe, auf keinen Fall neben den Wundern und dem Aufbau der göttlichen Heilsanstalt eine tragisch-erschütternde Wirkung erreichen kann. Selbst wenn man so weit ginge, den Triptolemos als Nebenperson, als tragische Hauptperson aber einen Widersacher zu setzen, der in ähnlicher Verblendung, wie die Opferhelden bakchischer Mythen an den Wundern der Demeter zu Grund ginge, würde nur um so weniger passen, was Bernhardy allgemein von der Tragödie des Sophokles behauptet (a. O. S. 791): „Die Charaktere — durch die Gegensätze, welche sie aus sich erzeugen und gegen einander kehren, mit Blut und aller energischen Schärfe der Persönlichkeit erfüllt" — tragen

in der eigenen Brust ihr Glück und ihre Zukunft, ohne durch ein dunkles Schicksal und seinen vermittelnden Hintergrund, durch Orakel und Traumbilder bestimmt zu werden; hier geht alles menschlich und im Lichte des freien Willens her." Im Gegentheil geht im Triptolemos alles übermenschlich und als Wille einer Göttin her, die Anfang und Ende bestimmt.

Welcker zeigt (die gr. Tr. I. 310), daß jene Stelle des Plinius nicht eben nöthige, den Triptolemos bestimmt für die erste Aufführung des Sophokles oder eine der ersten zu halten, Bernhardy pflichtet bei (a. O. 786). Setzt er das Drama in die reife Zeit des Dichters, so widerspricht denn ein Produkt der ausgebildeten Kunst des Sophokles dem so oft wiederholten Urtheil Bernhardy's, daß in die Welt der sophokleischen Tragödie (S. 702 unten) „die Gottheit nur soweit rage, als sie dem menschlichen Willen ein Ziel setze und aus weiter, oft ungeahnter Ferne die Entschlüsse bedinge;" daß Sophokles (S. 784) „die Kreise der Gegenwart an Stelle der dämonischen und schicksalvollen Vergangenheit gesetzt" und für die „Herstellung des Gleichgewichts der sittlichen Mächte" bei ihm die Gottheit im fernen Hintergrund wirke (S. 792)." Nicht so im Triptolemos. Hier offenbart sich die Gottheit unmittelbar, hier ist die wunderbare Vergangenheit in Scene gesetzt und die zielsetzende Macht hält sich hier so wenig im fernen Hintergrund, daß ihr Wirken, Erscheinen, Stiften sowohl die Gestalt und den Vordergrund als den Sinn der Handlung ausfüllt.

In allen diesen wiederkehrenden Erklärungen denkt sich Bernhardy die vermeintliche Erfindung der selbständigen Einzeltragödie in ursachlichem Zusammenhang mit diesem behaupteten „Zurückweichen der Gesichtspunkte der Religion," Losmachen „von den Zugaben der göttlichen Figuren" (S. 576), „Bestimmen der Wahl und Bearbeitung der Mythen nach psychologischen Motiven" (S. 682 f.), und Beschränken der Tragödie auf „das innerliche Leben des Menschen mit seinen unendlichen Reichthümern, Irrungen und Kollisionen als ihr eigentliches Objekt" (701 f.). „So, sagt er (S. 790) gewann Sophokles ein neues Princip, indem er von der Uebersinnlichkeit und dämonischen Pracht in die engeren Kreise der menschlich bewegten Welt zurückwich. Demnach entsagt er der geradlinigen Richtung und Regelmäßigkeit des Entwurfs, worin Aeschylos eine Reihe von Scenen nach ähnlichem Schema verarbeitet (?): nothwendig verließ er daher die Komposition der Tetralogie und drängte den bündig gehaltenen Mythus sparsam im einzelnen Drama zusammen. Hierdurch stiftete er die Methode der verflochtenen Tragödie.." — Und als der letzteren wesentlich kehrt dann ebenso immer wieder „das Zusam-

menstoßen gehaltvoller Charaktere in Kollisionen und Gegensätzen, deren Widerspruch nicht eher sich auflöst, als bis die einzelnen thätigen Personen ihren Willen aneinander brechen" (S. 791 u. ö.).

Wegen dieses vorgeblichen Zusammenhanges der Einzeltragödienform mit der Beschränkung des tragischen Prozesses auf Kollisionen menschlicher Charaktere, die sich gegeneinander erschöpfen, ist es der Mühe werth, zu belegen, daß die letztere Anlage keineswegs die schlechthin herrschende und typische des Sophokles ist. Zum Theil haben wir dieses eben erst gesehen. Bei „Nausikaa" und „Phäaken" kann, wie gezeigt, von tragischen Kollisionen der Charaktere, von Willensbrüchen an einander und „harten Schlägen" zur „Herstellung des Gleichgewichts der sittlichen Mächte" gar nicht die Rede sein. Im Triptolemos kann sich, wie schon bemerkt, ein tragisches Pathos aus einem „Kampfe streitender Interessen der einander entgegenwirkenden und gleichsam verschränkten Charaktere" darum nicht entwickeln, weil hier nicht Mensch gegen Mensch die Handlung machen, sondern eine Göttin sie macht, die den erkorenen Menschen mit ihren schöpferischen Gaben und Wundermitteln ausrüstet und führt, und die zum Objekt ihrer Handlung die Völker des Erdkreises hat, so daß ein widerstrebender Menschencharakter nur verschwindendes Moment sein, kein gegenberechtigtes Interesse, keine in's Gewicht fallende und auszugleichende Macht darstellen kann. Aber diese Stücke von Sophokles sind nicht die einzigen, mit welchen Bernhardy's Vorschrift in Widerspruch steht.

Von der Niobe zweifelt niemand, daß ihr tragisches Pathos in dem Mutterstolze lag, der furchtbar gebrochen wird. Diesem Charakter kann Bernhardy andere von entgegengesetzter Gesinnung in Gedanken gegenüberstellen. Sie können in ihrem Wollen vom Uebermuth der Enkelin des Zeus gestört und behindert werden, wie in Welcker's Abriß (I. S. 286) die Manto, können tadeln, warnen, prophezeien, mit leiden; tragisch kollidiren mit Niobe und ihrer Vermessenheit gegen Leto können sie nicht, sondern hier sind es die Götter, mit welchen die Heroine kollidirt. Der Streit ist eigentlich zwischen den beiden Göttinnen, sagt auch Welcker (a. O. S. 290). Die „Berichtigung des Zwiespalts" erfolgt hier nicht in der Auflösung menschlicher Willensanstrengungen durcheinander, sondern von oben herab in überraschend hereinbrechender, niederwerfender Götterstrafe. Nicht „im fernen Hintergrunde" halten sich hier Apoll und Artemis, ihre unfehlbaren Pfeile fallen in nächster Nähe, ihr unmittelbarer Eingriff macht die Peripetie."

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem tragischen Thamyris (siehe Welcker a. O. S. 419). Dieser Kitharsänger, so übernommen von der

Begeisterung für seine Kunst und seinen Ruhm, daß er mit den Göttinnen des Gesanges selbst den Wettstreit wagt und zum Preis ihre Hingebung in Liebe an seine Wahl, für den Fall des Unterliegens aber seine schmähliche Entstellung bedingt, er steht in seinem Pathos keinem Vertreter einer streitenden menschlichen Richtung, sondern den Musen gegenüber, deren unüberwindlicher Gesang ihn an sich und seiner Kunst verzweifelnd, sein Saitenspiel zertrümmern und am Nachglanz ihrer Schönheit sein Gesicht erblinden läßt. Auch diese Fabel kann keine verflochtene Peripetie hergeben, auch ihre Auflösung erfolgt nicht durch menschliche Gegensätze, welche die Götter blos von ferne bedingen, sondern durch unmittelbares Einschreiten derselben; gleichviel, ob sie dabei leibhaftig auf der Bühne oder nur in der heftigen Schilderung und Veränderung des leidenden Helden als gegenwärtig wirkend angeschaut wurden[46].

Ebenso ist die Tragödie Oreithyia anzuführen (s. Welcker 298 f.). Um diese Tochter des attischen Urkönigs Erechtheus freit der Nordwindsgott und entführt sie über's Meer auf die Höhen des Erdrandes, da wird sie Königin seiner Sturmrosse und Mutter von zwei geflügelten Wunderhelden und zwei Töchtern, deren eine unglücklich dem düstern Phineus vermählt wird, die andere dem Gott des Meeres den Eumolpos gebiert, der als Krieger, Sänger, Priester nach Attika zurückkehrt. Wenn Bernhardy mit Welcker annimmt, daß in diesem Drama sich Sophokles nahe an das Vorbild von Aeschylos gehalten, den Boreas darin erst bittend werben lassen, dann sich seiner dämonischen Kraft erinnernd stürmisch die Jungfrau rauben, so ist hierin wiederum weder eine

---

46) Ich muß bei dieser Gelegenheit mich selbst berichtigen. Welcker (a. O. 423) gibt Gründe dafür, daß die Ausführung des Wettstreits nicht wohl anders auf die Bühne kommen konnte als durch Erzählung (am natürlichsten des Thamyris selber im frischen Eindruck seiner Ueberwältigung). Ich habe mich (Leb. d. Soph. S. 47. Anmerk. 25) zur entgegengesetzten Annahme nur dadurch verleiten lassen, daß ein Citat aus Thamyris im Schol. zu Soph. Oed. Kol. 378 in zwei epischen Versen besteht, welche die göttliche Herkunft des räuberischen, listberühmten Heros Autolykos angeben. Da Thamyris auch sonst als epischer Sänger bezeichnet wird, konnte ich mir dies Vorkommen einer vom Inhalt der Tragödie ganz unabhängigen heroischen Fabel in epischen Versen nur als eine zur Probe der Kunst vorgetragene Rhapsodie erklären, die somit Theil des Wettstreits im epischen Gesang gewesen wäre. Allein in jenem Scholion sind diese zwei epischen, angeblich aus dem Thamyris genommenen Verse, als Beleg für ein gebräuchliches Beiwort, neben einem iambischen Bruchstück aus den „Epigonen" angeführt. Epigonen hieß freilich auch eine Tragödie des Sophokles, der sich der Jambuls leicht zutheilen ließe. Viel wahrscheinlicher aber ist für das Citat hier, was Kirchhoff erinnert hat, daß darin die Titel zu den angeführten Versen, wie öfter, irrig vertauscht, also der Jambus aus der Tragödie Thamyris, die epischen Verse aber aus dem Epos Epigonen seien.

dramatische Verwicklung, ein Bruch menschlicher Gegensätze aneinander, noch eine ungeahnte Ferne der Götter zu sehen, vielmehr eine sehr einfache Kollision mit einem sehr nahe zugreifenden Gott. Und wenn Bernhardy, um eine mehr verflochtene Peripetie zu erreichen, die Handlung in die weiter folgenden Momente der Fabel verlegt, wird er dieselben überall seiner Behauptung, daß Sophokles „die Kreise der Gegenwart an Stelle der dämonischen und schicksalvollen Vergangenheit gesetzt," stark widerstrebend finden.

Solcher Dramen des Sophokles, aus deren bezeugtem Inhalt das Gegentheil dieser von Bernhardy behaupteten Maxime des Dichters hervortritt, ließen sich leicht noch mehr beibringen, ergäbe sich nicht schon hinlänglich aus den vorstehenden Beispielen, daß der Satz in dieser Allgemeinheit falsch ist. Es fällt damit auch die Begründung dahin, die mit ihm Bernhardy der Einführung des Einzeldrama's durch Sophokles geben will. Denn eine Form, an die sich Sophokles nicht gebunden hat, konnte für ihn auch keine Nöthigung zu einer andern Form bilden. Umgekehrt aber können die vorhin angeführten Beispiele deutlich machen, daß, wenn jener Satz auch historisch wahr wäre, die Folgerung als solche falsch ist, mit welcher Bernhardy von ihm das Einschränken des Mythus in's einzelne Drama herleiten will. Sehen wir hierzu noch einmal die Niobe und den Thamyris an.

Vorausschicken will ich die Erinnerung, daß ich die Existenz einzelner Dramen von in sich ganzer Handlung nicht geleugnet, sondern oben (S. 41 f.) bewiesen habe, daß es deren vor Sophokles gab, sie also nicht erst von ihm aufgebracht sein können. Hab' ich außerdem gezeigt, daß diese Dramen auf der attischen Bühne nicht für sich allein, sondern stets in einer Aufführung mit drei andern gegeben wurden, und daß die Dichter sie mit diesen durch Verwandtschaft und Gegenspiel der innern Motive in ein poetisches Verhältniß zu setzen pflegten, so benimmt dies ihrer Selbständigkeit rücksichtlich der Fabel und des Abschlusses der Handlung durchaus Nichts. Hingegen Dramen, die miteinander zu einem Fabel-Ganzen verknüpft waren, mußten sich zueinander von Seiten der Handlung öffnen und neigen und konnten, für sich betrachtet, nicht rein abgeschlossen sein. Was also ist das sicherste Kennzeichen einer Einzeltragödie? Daß ihre Fabel auf keine Vorhandlung zurück-, auf keine Fortsetzung über sich hinausdeute, daß ihre Handlung beschlossen und tragisch erschöpft sei. Dies ist völlig der Fall bei den Tragödien Thamyris und Niobe. An die Niobefabel könnten sich von Seiten der Genealogie äußerlich angeknüpft andere Fabeln reihen, die aber nicht fähig wären, sich in Handlungsverkettung mit ihr zu ver-

binden. An der Erzählung von Thamyris ist nicht einmal die Möglichkeit solcher äußerlicher Anknüpfungen wahrzunehmen. Keines dieser beiden Dramen bedarf zu seinem Verständniß einer vorhergehenden, zu seiner Abrundung einer nachfolgenden Handlung. Mit einer einfach kühnen Ueberhebung beleidigt die Heroine, beleidigt der Sänger die Gottheit und die Ahndung folgt so rasch und so durchschlagend, daß die Größe des Glücks und des Muthes an der völligen Auflösung ermessen und die Erschöpfung des Charakters im Schicksal empfunden wird. Was sollte noch folgen, wenn über Thamyris der Schleier der Nacht und des Verstummens herabgesunken ist? oder wenn über der letzten Kindesleiche, die aus ihrem Arm niedergleitet, Niobe zu Stein wird? Sichtlich also sind dies Einzeltragödien. Und warum so sichtlich? Weil sie die entgegengesetzten Eigenschaften von jenen haben, welche Bernhardy für Nöthigungen zur Einzeldramenform ausgibt: keine verwickelte Handlung, keine Verschränkungen des Pathos durch Kollisionen und Wirren, hinter welchen die Gottheit im fernen Abstand mittelbar bedingend wirkt und erst im Bruch der Gegensätze aneinander erkannt wird, sondern eine einfach große Schuld in heroischem Pathos und eben so einfach plastische Widerlegung durch unmittelbar handelnde Götter. Wie könnte es denn anders sein?

Eine „verflochtene" Handlung bedarf natürlich mehr Raum als eine einfache; entgegengestellte Charaktere, deren jeder seinen „vollen Gehalt im eigen begrenzten Kreis offenbart," fordern mehr Zeit für ihre Entwicklung als einzelne, die sich geradezu der letzten Instanz, den Göttern gegenüberstellen; der Fortschritt des Pathos „von einer handelnden Person zur andern, bis es alle ergriffen hat," und die „Herstellung der Harmonie" aus „Wirren" und „Widersprüchen" brauchen unleugbar mehr Vermittlungen und Uebergänge als ein drastisches Niederschlagen offener Vermessenheit. Wird also, wie billig, abgesehen vom Geschick oder Ungeschick des Dichters, welches eine einfache Geschichte dehnen, eine verwickelte ökonomisch zusammenziehen kann, und rein das Erforderniß der Anlage als solcher erwogen, so kann die „verflochtene Peripetie," wenn sie an Stelle der einfachen tritt, nur zur Erweiterung der Umfangsgrenzen für den mehrtheiligen Plan und zur größeren Gliederung der Komposition für die Wandlungen des Prozesses nöthigen, die in ihrem Prinzip liegen. Daß wir in ihr ganz im Gegentheil die Nöthigung zur Verkleinerung des Totalumfangs erkennen sollen, ist eine unlogische Zumuthung. Sehr wohl begreift sich, daß ein Dichter durch ein neues Prinzip der Anlage, wenn es ihm der Momente mehr, als

das frühere, zu bestreiten gibt, zur größeren Sparsamkeit und Oekonomie innerhalb des gegebenen Raums veranlaßt wird. Daß er aber den gegebenen Raum für die ganze Dichtung auf seinen dritten Theil darum habe verkleinern müssen, weil diese ganze Dichtung komplicirter geworden, ist widersinnig. Dies ist das Verfahren, welches Bernhardy dem Sophokles zuschreiben will. Bernhardy hält mit Suidas (a. O. S. 582) die Einzeldramenform für eine Neuerung des Sophokles und hält mit Böckh diese Neuerung (S. 583) für mäßigen Umfangs, so daß daneben die Tetralogieenaufführung fortbestanden. Nach ihm selbst also stand dem Sophokles sowohl bei seiner Neuerung als nach derselben das herkömmliche größere Umfangsmaß für eine tragische Darstellung immer noch zu Gebote. Aeußere Nöthigung ist hier gar keine und bleibt blos die innere aus dem Kunstprinzip des Sophokles, welches Bernhardy so beschreibt, daß nur die entgegengesetzte Nöthigung daraus abzuleiten wäre. Zieht ein Drama den tragischen Widerspruch dadurch zusammen, daß es kollidirende Charaktere in eine Scene stellt, so muß auch das Pathos in den Kontroversen, Wendungen, Folgen verschieden für die Verschiedenen abgewickelt werden; was ein um so viel größeres Darstellungsmaß bedingt. Und wenn eine bedeutend verflochtene Handlung im Vorstellen selbst einen sichtlich stetigen Zusammenhang bis zum Ende verlangt, so schloß dieses die Nöthigung, sie in einem einzigen Drama zu vollenden, für den attischen Tragiker nicht ein, welcher drei oder vier Tragödien so hintereinander aufzuführen hatte, daß sie für die Auffassung äußerlich nicht mehr als bei uns die Akte einer Tragödie getrennt waren.

So viel ist nun wohl klar: Nicht in der innern, noch der historischen Natur der Sache hat Bernhardy's Behauptung Boden, die an der Tragik des Sophokles nur die pathetische Wechselverwicklung wahrnehmen und gerade mit dieser die Beschränkung der Handlung auf ein Drama nothwendig verknüpft sehen will. Im Gegentheil haben die Einzeltragödien des Sophokles, die ich aufwies, nicht die verflochtene Peripetie, sondern die einfache; und um die verflochtene, um die pathetischen Widersprüche mit entscheidender Auflösung wirklich bei Sophokles aufzuzeigen, müßte Bernhardy nothwendig in vielen Fällen über das einzelne Drama hinausgehen in die trilogische oder tetralogische Gruppe.

Hiermit werden wir auf Welcker's Entwürfe der Einzeltragödien des Sophokles, die, wie oben bemerkt und belegt, auch schon Cap. 16 an einigen Beispielen dargethan ist, anstatt selbstständiger Dramen oft nur Anfänge solcher oder Mitten ohne Schluß geben, zurückgeführt und auf die

20. Unrichtige Vorstellung unserer Gelehrten vom Verhältniß der Tragik des Sophokles zum Epos.

Athenäos sagt (7, 277e): „Sophokles liebte den epischen Kyklos, so daß er nicht nur einzelne Ausdrücke aus dessen Gedichten ebenfalls brauchte, sondern ganze Dramen nach seiner Fabeldichtung ausgeführt hat (*κατακολουθῶν τῇ ἐν τούτῳ μυθοποιΐᾳ*).“

Dies ist so wahr, daß wir unter den uns genannten Dramen von Sophokles über 30 zählen können, deren Stoffe Fabeln derjenigen Epen sind, die wir theils durch Anführungen als kyklische kennen, theils in einem Bruchstück aus der Chrestomathie des Proklos mit kurzen Angaben ihres Inhalts zur Uebersicht des epischen Kyklos als eines nach der Fabel fortlaufenden Epen-Komplexes verbunden sehen. Dabei sind wir weder über die vollständige Kykloskette, noch über die einzelnen Bestandtheile jedes kyklischen Gedichtes genau genug unterrichtet, um die Vermuthung ausschließen zu können, daß vielleicht noch außerdem über 10 andere der uns genannten sophokleischen Dramen an Erzählungen aus diesem Epenkranze ihre Quelle gehabt.

In der Uebersicht nach Proklos sind auch Ilias und Odyssee, jede an ihrer Stelle in der Fabelnzeitfolge, als Bestandtheile des Kyklos erwähnt; wie überhaupt die alte Tradition mehrfach den Namen Homers mit dem Kyklos verknüpfte[47]).

---

[47]) S. Herod. 2, 117 (Platon Euthyphr. p. 12). 4, 32.. Platon Polit. p. 600 (Kallimach. Epigr. 6). Kallinos bei Pausan. 9, 9, 3. Pindaros bei Aelian V. H. 9, 15. Prokl. Leb. Hom. p. 11. Suid. Hom. p. 1096. Philopon. zu Arist. Anal. Post. 1, 9. Zu den Zeugnissen dieser alten Tradition rechne ich auch Aristoteles Analyt. Post. I, 12, 10 und Sophist. Elench. 10, 5, wo „Kyklos“ als eine gewöhnliche Bezeichnung der homerischen Poesie angezogen wird. Denn daß Kyklos, welches die Griechen in der manichfaltigsten Anwendung für einen äußerlichen Zusammenhang brauchen, hier oder irgendwo methaphorisch für „inneren Zusammenhang,“ „organische Einheit“ stehe, dafür sind uns Welcker (der epische Kykl. S. 42) und Bernhardy (a. O. S. 143) den Beweis noch schuldig. Der Versuch Welckers den letzteren Terminus anderwärts bei Aristoteles aufzuweisen, könnte nicht einmal anwendbar sein auf jene beiden Stellen, weil sich der Philosoph da deutlich und nothwendig nicht auf seinen, sondern auf den gemeinen Sprachgebrauch bezieht. Aber dieser Versuch ist auch an sich mißlungen. Denn De anim. 3, 10 E. ist „Kreis“ nicht metaphorisch gebraucht, sondern buchstäblich in dem Satze, daß da, wo Bewegendes und Bewegtes eins sei, ein in der Bewegung Beharrendes, von wo sie ausgeht, vorausgesetzt sei, wie im Kreise.“ Ebenso Phys. auscult. 4, 14: „Die Zeit ist ein Kreis, heiße, sie wiederholt und mißt sich gleichartig in ihrer eignen Bewegung.“ Mechan. 1 ist vom

Deshalb bezeichnet Welcker (die gr. Tr. I. S. 86) mit Grund jene Bemerkung des Athenäos als die umfassende, welche mit einschließe, was das handschriftliche Leben des Sophokles angibt, daß er die Odyssee in einer Mehrzahl Dramen wiedergegeben. Auf die Nennung der Odyssee beschränke sich der Biograph, weil sich die Erwähnung blos gelegentlich an die allgemeinere vom homerischen Charakter der Sprache und Kunst des Sophokles anschließt.

Bernhardy, so vielfach seine Auffassung des Kyklos aus Welckers Darstellung fließt, will doch Ilias und Odyssee vom Kyklos trennen (a. O. S. 143. 150) und bezeichnet die Bemerkung des Biographen als eine Andeutung „in etwas gesuchter Rede, daß sich Sophokles an die epischen Themen und Charaktere genau gehalten, in den Stoffen sei er vorzugsweise den Dichtern des Kyklos gefolgt" (a. O. S. 795 f.).

Nach den Spuren und Beweisen, die ich oben dafür zusammengestellt, daß Sophokles die Hauptfabel sowohl der Ilias als der Odyssee in dramatische Kompositionen aufgenommen, sind wir nicht genöthigt, bei unserm Tragiker die „von den Alten schon angemerkte Nachahmung Homers" auf die „Zeichnung der Charaktere und natürliche Wahrheit des Ausdrucks" allein zu beziehen und die Stoffe auszuschließen.

Bei einem Grammatiker, wie der Biograph, der sich als abhängigen Sammler darstellt, können wir freilich der einzelnen Bemerkung nicht unmittelbar ansehen, wie viel oder wie wenig Gewicht und Umfang sie wirklich habe. Alles kommt darauf an, ob unser sonstiger Vorrath zerstreuter Ueberlieferung Einiges darbiete, was sich damit in haltbare Verknüpfung bringen läßt. Wir sind bei Angaben solcher Zeugen, z. B. des Suidas von der Tetralogie-Abstellung des Sophokles, weder berechtigt, sie für den Ausdruck von der „Spitze der Sache" und „wichtigste Worte" zu erklären, wenn wir doch, wie Bernhardy (a. O. S. 582 f.), in allen Deutungen derselben Schwierigkeiten sehen und endlich bei der eingeschränktesten stille stehend, hinzusetzen müssen: „Auch auf dieser Frage ruht also fortwährend ein Dunkel, welches beim Mangel an reicheren Notizen nicht so leicht zu beseitigen ist"; noch dürfen wir dann über den Belang solcher Angaben absprechen, wenn wir keine objektiven Widersprüche und nur unsern Mangel an Bestätigungs-Notizen entgegenzusetzen haben.

---

mathematischen Kreise, an den übrigen Stellen vom logischen circulus die Rede. Nirgends paßt die Bezeichnung „organischer Einheit oder kunstmäßiger Rundung," welche von Welcker an jenen beiden Stellen vorausgesetzt wird, wo die alten Erklärer Themistios und Philoponos ganz richtig den epischen Kyklos, der gemeinhin homerisch hieß, verstehen.

Der Ausdruck des Biographen, daß Sophokles „in den Fabeln den Fußstapfen Homers nachgegangen, und daß er die Odyssee in vielen Dramen wiedergegeben", kann übertrieben, er kann ganz richtig sein. Entscheidet darüber unser lückenhaftes Wissen nicht, so zeigt es, kritisch gehandhabt, wenigstens, daß er nicht leer sei. Die oben an's Licht gezogene Existenz einer tragischen Ilias und einer tragischen Odyssee von Sophokles macht schon eine Grundlage für eine solche Tradition vom Wandeln des Tragikers in den Fabelgleisen Homers und erklärt sie besser, als wenn man mit Welcker nur ein Drama aus der Ilias (die Phryger) und nur zwei aus der Odyssee (Nausikaa und Phäaken) beibringt. Denn das dritte von Welcker vermuthete, die Syndeipnen als Freier in Ithaka, hat sich nicht geltend machen können. Viele Dramen aus der Odyssee sind freilich von mir auch noch nicht aufgezeigt, sondern, da ich eine Nausikaa ohne Phäaken nicht annehmen kann, mit den Niptra gleichfalls nur zwei. Und läßt man auch den Akanthoplex für ein drittes rechnen, weil doch die Fragmente jedenfalls bezeugen, daß darin die Endschicksale des Odysseus mit bestimmter Anknüpfung an die Prophezeiung derselben in der Odyssee ausgeführt waren, so sind drei Dramen noch nicht viele bei einem Dichter, der über hundert geliefert hat. Indessen wäre es ja möglich, daß Sophokles noch eine zweite Odysseus-Komposition verfaßt.

Den Inhalt der Tragödie Euryalos erzählt Parthenios (Erot. Kap. 3) so, daß darin Odysseus in seiner zweiten Entfernung von der Heimath treuloser den Seinigen entfremdet, nach der Rückkehr schlimmer mit ihnen zerfallen und gegen einen Sohn aus der Fremde, der, gleichfalls von ihm ungekannt, ihn aufzusuchen kommt, unglücklicher entrüstet erscheint, als im Akanthoplex. Diesen Sohn Euryalos von der Tochter des Königs in Epeiros, welche Odysseus, als er gastlich bei ihm weilte, verführt hatte, ließ Sophokles (sagt Parthenios) mit Erkennungszeichen von der Mutter versehen auf Ithaka ankommen, als Odysseus zufällig nicht zu Hause war. Penelope, die den Jüngling erkennt und auf seine Mutter schon eifersüchtig ist, weiß dem nach Hause kommenden Odysseus glaublich zu machen, daß ihm der Jüngling nach dem Leben stelle; worauf er ohne Bedenken den Sohn eigenhändig, oder, wie Eustathios (Od. 1796, 52) aus Sophokles anführt, durch Telemachos tödtet. Diese Tragödie zeigt uns also noch herber als jene des Odysseus-Todes die Wendung von seinen heimathfernen Glücksabenteuern und seinem kühnschlauen Charakter in's Verderbliche. Sie läßt sich als eine selbständige Einzeltragödie denken; es hat jedoch selbst der kurze Inhalt bei Parthenios Züge, welche der Einreihung dieser Handlung in die Dramengruppe einer

ganzen Odyssee entgegenkommen. Denn das ihr Vorausliegende, die Reise des Odysseus nach Epeiros, motivirt er, wie die verkettete Fabel thut, durch Orakel-Aufsuchung und an den Ausgang knüpft er unmittelbar das Ende der ganzen Fabel, indem er von Odysseus sagt: „So ward er seines eigenen Kindes Mörder und bald nach dieser Unthat endigte er, von seinem eigenen Blute getroffen mit dem Stachel des Meeresrochens.“ War für die Handlung des Euryalos ebenfalls angenommen, daß Odysseus von Epeiros mit der Orakelwarnung vor Nachstellung vom Sohne zurückgekommen, so konnte die Deutung dieser Warnung, als ziele sie auf einen Nachsteller, der sich als Sohn fälschlich einführe, die Intrigue der Penelope begünstigen, die gewissenlose Härte, die Parthenios am Odysseus dieser Fabel hervorhebt, jäher, und die Verwicklung des Telemach in die Unthat folgenschwerer machen. Denn indem nach der Ermordung des Euryalos seine mitgebrachten Beglaubigungszeichen dem Odysseus zu spät Aufschluß gaben, daß er von Penelope aus Rache böslich getäuscht, und daß die Orakelwarnung vor dem Sohne noch nicht erledigt sei, mußte dies für ihn Ursache sowohl bitterer Entzweiung mit Penelope als finstern Mißtrauens gegen Telemach werden. Durch diese Form der Euryalostragödie wurde dann auch der Anfang der Tragödie Akanthoplex, jene bewachte Fernhaltung des Telemach und argwöhnische Einsamkeit des alten Odysseus noch stärker motivirt und düsterer gefärbt, darum der Wahn und Grimm, in dem der Alte sich dem Telegonos entgegenwirft, um so natürlicher; und um so mehr war nach allem diesem der Tod des Odysseus durch den Sohn Telegonos, wenn er den Tod des Euryalos durch den Vater Odysseus zum voranstehenden Gegengewicht hatte, Vergeltung und tragische Versöhnung. Weil man so einsehen kann, daß die Dramen Euryalos nnd Akanthoplex, verbunden, einander in der Wirkung steigern, ist es denkbar, daß sie ursprünglich für eine Tetralogie als Folgedramen von Nausikaa uud Niptra gedichtet worden. Nur haben wir oben einige gegebene Spuren dafür gehabt, uns die Absonderung des Odysseus von den Seinigen im Akanthoplex minder herb motivirt und minder feindlich zu denken [48]). Sodann zeigt die erste Komposition, wie sie sich aus Bruchstücken und Zeugnissen uns entworfen hat, mit Ausnahme der Schlußverwicklung, deren tragische Form wohl

[48]) Der Buttmann'sche Scholiast motivirt die Bewachung des Telemach nur durch die Vorsicht, die das Orakel zu gebieten schien, und drückt sich dabei aus, Odysseus habe das Zusammensein mit dem Sohne verbeten (συνεῖναι αὐτῷ παρῃτεῖτο). Diktys läßt den von Telegonos verwundeten Odysseus seine Freude über Telemachs Unschuld mit voller Vaterliebe betheuern. Und diesem Zusammenhang fanden wir Fragmente von Pacuvius und von Sophokles wohlverknüpfbar (oben S. 139).

der Kunst des Sophokles angehört, eine geringere Entfernung vom Epos und mindere Verschärfung seiner Motive als bei der Einreihung des Euryalos in die Fabel. Dieser war, so viel wir wissen, im Epos nicht gegeben und wird nach Parthenios und Eustathios und nach seiner entschieden dramatischen Anlage am wahrscheinlichsten für freie Erfindung des Tragikers genommen; weshalb ihn auch Welcker „Sprosse" nennt, zur Bezeichnung, daß ihn die weiterdichtende Kunst als neuen Zweig am epischen Mythenbaum hervorgetrieben. Von dieser Seite wird die Annahme genähert, Sophokles könnte nach Vollendung der Odyssee in jener vom Epos nicht weiter abgehenden Haltung als die Natur seiner Dichtart forderte, die auf diesem Weg erzeugte Vorstellung tragischer Selbstverstrickung bei späterem Wiederangriff der Fabel tiefer angelegt und mit Eindichtung des Euryalos den ganzen Charakter des Odysseus in dieser zweiten Zeichnung mehr nach der verfänglichen, bösen Seite ausgebildet haben; ähnlich, wie wir in seinen erhaltenen Dramen den Charakter des Odysseus in entgegengesetzte Abwandlungen ausgestaltet finden, im „Aias" in eine sittlich feine Klugheit, die sich mit Mäßigung und Gerechtigkeit zusammenfaßt, im späten „Philoktet" in eine selbstisch-freche Klugheit, die sich mit niederträchtiger List und Feigheit eint. Diese Vermuthung einer zweiten Komposition herberen Charakters mit Einschluß des Euryalos würde zur Forterhaltung der milderen Züge in Bruchstücken und Nacherzählungen aus der ersten, erklärend passen. Sie würde ferner den Anstoß heben, der an der Identität von „Nausikaa" mit „Phäaken" aus dem Grunde genommen werden könnte, daß für „Nausikaa" schon der Nebentitel „Die Wäscherinnen" gegeben ist und drei Titel für ein Stück zu viel wären. Da sich eine Verschiedenheit des Stoffes und der äußeren Handlung zwischen „Nausikaa" und „Phäaken" nicht wohl annehmen läßt, würde nur eine verschiedene Bearbeitung den Titel als wirklich unterscheidend festhalten lassen. Und endlich erschiene bei zwei aus der Odyssee geholten und sie tragisch abschließenden Dramengruppen das Wort des Biographen gerechtfertigter, daß Sophokles in vielen Dramen dies Epos wiedergegeben.

Dieses dahingestellt, dient jedenfalls die Betrachtung von „Akanthoplex" und von „Euryalos" zum Beweise, wie gut Sophokles beim Aufnehmen und beim Weiterdichten epischer Stoffe und Charaktere sich der verschiedenen Erfordernisse seiner Kunst von der epischen bewußt und ihnen gerecht war.

Welcker sagt (a. O. S. 91), jene Zeugnisse (bei Athenäos und dem Biographen) führen darauf, daß Sophokles im Ganzen sich ohne Zweifel näher als Aeschylos an die epischen Muster gehalten.

„Die Trilogie des Aeschylos brachte eine weitere Umfassung, eine freiere Verknüpfung und Behandlung der epischen Bestandtheile mit sich; während Sophokles in dem beschränkteren Umfange seiner nach innen mehr entwickelten Tragödien sich von seinen Vorbildern zu entfernen weniger veranlaßt war.

Es kann nicht einleuchten, daß eine nach innen entwickelte Tragödie bei beschränktem Umfange dem epischen Vorbilde näher bleiben könne. Es liegt vielmehr in der Natur beider Gattungen, daß besondere Theile, die dem Epos gemäß sind, sich zur Entwicklung nach innen und Einschränkung in eine Tragödie oft nicht eignen, ganze epische Handlungen nur dann treu aufgenommen und entwickelt werden können, wenn die Tragödie nicht eingeschränkt ist.

Das Epos bewegt sich in vollkommener Weltanschauung; es ist ihm daher wesentlich seinen Stoff als bereits abgeschlossen, vergangene Geschichte zu fassen, seine Charaktere und Dinge als vollkommen gegeben in substanzieller Eigenschaft (daher die stehenden Prädikate und stehenden Schilderungszüge) darzustellen, und die so auseinandergesetzten Sphären und Gestalten, Sittlichkeit und Natur, Götter und Menschen von allen Seiten fortwährend einander zuzubilden, fortwährend in der Mitte vollkommner Vorstellung zu vereinigen.

Das Epos hat daher immer Zeit; seine vergangene Geschichte läuft ihm nicht davon, wie es auch beim Einzelnen sich aufhalte; sein Interesse ist in jedem Moment ein ganzes, die ausgeführte Vorstellung einer Wagen-Anschirrung, Schiffsrüstung, Mahlbereitung ihm eben so wichtig als die, unter solchen wirklichen Momenten bewegten, Menschen- und Götter-Gesinnungen und Absichten, die Ausgestaltung eines Gleichnisses oder einer gelegentlichen Beispielserzählung eben so behaglich als die des Verglichenen oder des laufenden Handlungsmoments.

Die Tragödie bewegt sich im Gegentheil im Widerspruch des Wirklichen mit sich selbst, daher sie ihren Stoff als werdenden, als Gegenwart vorstellen, ihre Charaktere und Dinge als arbeitende und sich verwandelnde, die Gründe, Natur, Sittlichkeit, Götter als unter sich einander aufhebende darstellen und in der Auflösung der Existenz die Wesen-Einheit offenbaren muß. Zeitmaß und Interesse der Tragödie sind daher nothwendig procedirend, keines ihrer Darstellungsglieder gilt an sich, jedes nur so, wie es zum Moment herabgesetzt wird, der Werth liegt hier nicht in der allseitigen Betrachtung, sondern in der folgerichtigen Erschöpfung.

Deswegen können viele Momente, als völlig anschaulich, schön sein im Epos, aber unbrauchbar für die Tragödie, wenn sie weder einen entwickelbaren Widerspruch erschöpfen, noch Glieder eines solchen sind.

Als vollkommene Weltanschauung muß das Epos alle seine Vorstellungen mit einander verknüpfen, daher neben vielen kleineren und kleinsten Rundungen, auch durchgängige Motive und einen großen Zusammenhang haben. Ließe es aber diesen Pragmatismus des fortschreitenden Zusammenhangs vorwalten, so verlören seine Einzelgestalten den substanziellen Charakter, seine Theilvorstellungen ihr Totalinteresse, seine Momente die Gleichmäßigkeit des Behagens und seine Betrachtung die Allseitigkeit. So käme das Epos um sich selbst und würde einseitig auf's Ziel treibende Erzählung statt vollkommner Weltanschauung. Darum ist das Aufhalten der verknüpfenden Zwecke durch Zwischenmotive, die sich verselbstständigen, das Nachholen und Vervielfältigen der Motive, das den Fortschritt immer wieder in die Rundung biegt, das Hervorziehen neuer Einschläge aus den Knoten, welches keinen Abschluß als den letzten erscheinen läßt, dem Epos durchaus wesentlich.

Hieraus folgt klar, daß die Tragödie Theilvorstellungen aus dem Epos nur bedingt wählen, größere Zusammenhänge aber, je näher sie dem Epos bleibt, um so weniger in beschränktem Umfang halten kann. Wählt sie Episoden, die ihrem Gesetz entsprechen, so wird ihre Entwicklung derselben insofern als das Epos auf das Behagen gesättigter Anschauung, sie aber auf sympathetische Erschütterung und Erhebung arbeitet, sich von der Darstellung des Epos entfernen. Wählt sie größere Zusammenhänge, so werden sie, je treuer dem Epos, um so gewisser motivreich sein und stufenweise Abwicklung fordern.

Wenn Welcker (S. 87) bemerkt, „was von des Sophokles Befolgung der Mythen Homers überhaupt gesagt sei, könne ausgedehnt werden auf alles, was im Homer auf die im weiteren troischen Epenkreis ausgeführten Geschichten Bezügliches zerstreut, und zum Theil nur anspielend, vorkommt, dann auch auf den Meleagros, Jobates, Thamyris, deren Stoff in der Ilias ausgedrückt ist," so sieht jeder, daß bei der Aufnahme solcher in summarischen Zügen oder kurzem Hinblick erwähnter Fabeln, die der Tragiker ganz aus eignen Mitteln zu entwickeln hat, von einer irgend belangreichen Nähe zum epischen Vorbild nicht gesprochen werden kann. Wenn aber Welcker außerdem (S. 91) einen Theil der Stücke des Sophokles als Umgestaltung des Kyklisch-Epischen in's Tragische, „als Nachahmung aller vorzüglichsten Erfindungen, Charaktere, Intentionen der größten Dichter aus einer hochblühenden Zeit des herrschenden Epos" betrachtet wissen will, so ist es weder selbstverständlich, daß wir die nähere Anschließung des Tragikers an solche Vorbilder „in dem beschränkteren Umfang seiner nach innen mehr entwickelten Tragö-

die" begründet sehen sollen, noch wird uns dies der Ueberblick der Beispiele bestätigen.

Unklar und unvermittelt ist auch bei Bernhardy die Verknüpfung des vorausgesetzten beschränkten Umfangs der Tragödie des Sophokles mit seinem Anschluß an's Epos.

Nach Bernhardy (S. 682 f.) „bestimmte die feinere Kunst des Sophokles die Wahl und Bearbeitung der Mythen nach psychologischen Motiven. Seine Gemälde des praktischen Lebens forderten einen gedrängten Raum; die Handelnden mußten rascher zusammenspielen und gesellschaftlich auf einen Schwerpunkt hin sich bewegen; statt der epischen Anlage trat ein dramaturgischer Plan, ein Ineinander aus zahlreichen Thatkräften und geistigen Triebfedern ein. In den Umrissen blieb er daher dem Epos getreu; seine Stärke bewies er an den Gipfeln der heroischen Mythologie, namentlich des Thebanischen und Argivischen Kreises, mit dem er manchen nachbarlichen und sogar untergeordneten dämonischen Stoff verband, wiewohl sonst eine Vorliebe für glänzende, durch höheres Pathos gefärbte Theile der troischen Fabel merklich ist."

Es kann nicht unmittelbar deutlich sein, wie die Forderung des „gedrängten Raums" und des „dramaturgischen Plans, der ein zahlreiches Ineinander von Thatkräften an die Stelle der epischen Anlage setzte," Ursache geworden, daß Sophokles „in den Umrissen dem Epos getreu blieb." Es kann eben so wenig die Auswahl, wie sie Sophokles getroffen, durch die angeschlossene Beschreibung vom Umfange seiner Aufnahme aus dem Epos deutlich werden. Nach dem ersten Satze dieser Beschreibung fiel seine Wahl „namentlich" auf die Gipfel zweier Epenkreise, nach dem Zusatz aber nicht minder auf nachbarliche und sogar untergeordnete dämonische Stoffe" (was bei einem Dichter, der „die Kreise der Gegenwart an Stelle der dämonischen Vergangenheit gesetzt," „von der dämonischen Pracht in die engern menschlichen Kreise zurückgewichen," sich auch nicht von selbst versteht), und nach dem zweiten Zusatze zeigt er „Vorliebe" für gewisse Theile des troischen Epenkreises; wodurch das „namentlich" bei den Gipfeln der zwei erstgenannten Kreise die auszeichnende Bedeutung verliert.

Nach S. 711 f. „beschäftigten den Sophokles die Fragen und Verwicklungen in menschlichen Kreisen, die sich um den Mittelpunkt des Göttlichen bewegen: deshalb zieht ihn eine nur kleine Zahl erlesener Probleme an," und nach S. 799 „zog er die bedeutendsten Stoffe seiner Tragödien aus dem epischen Kyklos, den Argivischen Geschichten, der Argonautenfabel, dem Attischen, seiner patriotischen Rei-

gung entsprechend benutzten Mythenkreise, und beweist überhaupt der mythologische Faden, welcher durch größere Reihen läuft und fast alle hervorstechenden Gruppen des Ganzen verknüpfte, daß Sophokles während seines langen Lebens auch auf dieses Gebiet ausdauernden Kunstfleiß und Sachkenntniß gewandt hatte."

Behandelte Sophokles diese Menge epischer Stoffe alle nach der Form „einer nur kleinen Anzahl erlesener Probleme," dann wäre die „Verarbeitung von Scenenreihen nach ähnlichem Schema," die Bernhardy (S. 790 u.) an Aeschylos wahrnehmen wollte, richtiger dem Sophokles beizulegen. Und „drängte er den bündiggehaltenen Mythus mit Weisheit sparsam im einzelnen Drama zusammen," was sollte dann „der durch größere Reihen laufende und fast alle hervorstechenden Gruppen verknüpfende mythologische Faden?"

Diesen einander verdunkelnden Thesen liegt keine durchdachte Auffassung des Verhältnisses der Tragödie zum Epos zu Grund. Bernhardy führt (S. 687) die Worte Schillers an, welche jenen Unterschied von Epos und Tragödie, den ich vorhin ausgeführt, in der treffendsten Kürze aussprechen. Schiller giebt an, warum der Tragiker für den Anfang seiner Handlung Ursachen nehmen könne, die er nicht weiter zurückzubegründen und in sich auszubilden brauche, wie der Epiker, der alles was er verknüpft, wieder in sich auszuführen liebt. „Der Tragiker, sagt er, steht unter der Kategorie der Kausalität, der Epiker unter der Substanzialität; dort kann und darf etwas als Ursache von was anderem da sein; hier muß alles sich selbst um seiner selbst willen geltend machen." Bernhardy versteht dies so wenig, daß er bemerkt: „Das ist nur auf dem Standpunkte des Euripides zu behaupten."

Bernhardy's wiederholentliche Beschreibung des innern Charakters der Sophokleischen Tragödie hat die Begriffe streng tragischer Anlage aus der Wirkung unsrer philosophischen Aesthetiker, namentlich Solgers überkommen. Dieselben hat sich aber Bernhardy, zumeist nach Eindrücken seiner Auffassung der Antigone, unhaltbar verengt; weshalb er Solgers gründliche Sätze (S. 706) für „verklungenen mystischen Nachhall der romantischen Aesthetik" hält, und die daher überkommene Definition durch Verwechslung des Begriffs „tragischer Harmonie" mit dem einer „Einigung menschlicher Interessen" (als welche einsehen zu machen, das Ziel der Tragödie und die tragische Beruhigung wäre: S. 702. vgl. 687. 792) um ihre philosophische Wahrheit und ihre Anwendbarkeit auf Sophokles gebracht.

Diese verengte Definition setzt eine „kleine Zahl erlesener Probleme" voraus, die Anführung aber der epischen Stoffe des Sophokles, die Welckers Ordnung der Tragödien nach dem epischen Kyklos zur Grundlage hat, sieht sich auf eine große Mannichfaltigkeit und auf einen „verknüpfenden mythologischen Faden" getrieben. Wie wenig, längs diesem Faden geführt, die enge Definition sich bestätige, zeigt die

21. Nachweisung an den einzelnen Tragödien aus dem troischen Kyklos.

1) Die erste Tragödie des Sophokles aus dem Kyklos ist bei Welcker (I. S. 100. vgl. II. S. 462) Alexandros, ihr Inhalt der Wiedereintritt des Königsohnes Paris in sein Elternhaus bei Gelegenheit der Wettkämpfe, die seinem, des Todtgeglaubten, Gedächtniß gefeiert werden. Denn der Vorbedeutung wegen, daß durch ihn Verderben über das ganze Vaterland kommen werde, ist er gleich nach seiner Geburt ausgesetzt worden, aber wunderbar gerettet, zum tapfern Hirten erwachsen. Als solcher weiß er sich unter die Wettkämpfer zu mischen und besiegt alle seine Brüder. Der Hirt wird für diese Ueberhebung zur Rechenschaft gezogen und auf's äußerste bedroht, schließlich aber als Sohn des Hauses erkannt und wiederaufgenommen, obgleich sowohl der gefährliche Anspruch auf Helena, den ihm sein Urtheil über die Göttinnen verdient hat, nicht verschwiegen geblieben, als auch der Untergang, welchen er damit den Seinigen allen bereiten wird, abermals auf das bestimmteste prohezeit worden ist. Dies nimmt Welcker ausdrücklich an und daraus folgt, daß diese Tragödie nicht selbständig, sondern Anfang einer tragischen Vorstellung war. Ihr Sinn ist, daß ein Verhängniß, welches abzuschneiden der Versuch gemacht worden, nur eingeleitet wird. Ihr ganzer Inhalt ist Verblendung, erst über den mit Unrecht bedrohten Hirten, dann über die Ehrenprobe, in die sich nach seiner Erkennung die vermeintliche Frechheit zu verwandeln und über die Göttergunst, die an seiner Erhaltung und Auszeichnung zu erhellen scheint. Ihr Ende ist eine kurzsichtige Versöhnung, Freude, Hoffnung, die eine nachmalige, langsam reifende, furchtbare Drangsal und Zerstörung stiftet. Diese und mit ihr die ganze tragische Auflösung liegt jenseits. Diesseits behält Selbstbethörung und leichtsinnige Zuversicht den Sieg über die Voraussage des Wahren, die machtlos bleibt. Erst mit der wirklichen Bestätigung dieser, und Widerlegung jener, kann die so angelegte Handlung ihre dramatische Vollendung haben. So finden wir's bei Euripides, zu dessen „Alexandros" die „Troerinnen," die den Untergang Troia's vor

Augen stellen, als drittes Drama derselben Vorstellung, das Ende machten (S. oben S. 50 f.). Ist nun auch von Sophokles weder ein Paralleldrama zu diesen Troerinnen bekannt, noch gerade ein solches wahrscheinlich, weil wir „Ilions Eroberung" besonders als ganze Tetralogie von ihm ausgeführt sehen (s. oben S. 93 ff.),[1] so beut gleichwohl die troische Fabel noch Mittel zu einem andersgestalteten Erfüllungsdrama für den „Alexandros" dar; worüber ich in der Einleitung zu Sophokles Philoktet sprechen werde. Gering freilich und unsicher sind die äußern Spuren von diesem Abschlusse. Allein, daß er, wie das Meiste von Sophokles, uns verloren gegangen, kann die Nothwendigkeit nicht entkräften, für eine so unverkennbare Anfangshandlung die dramatische Ergänzung mit eben so viel Gewißheit vorauszusetzen, als für dies erste Drama selbst die völlige innere Ausführung (unerachtet wir auch von dieser weiter nichts haben als fünf einzelne Worte, ein Versstück und zwei vereinzelte Verszeilen) vorausgesetzt wird. Wer dennoch mit Bernhardy auf der Einzeltragödie, als der nothwendigen Form für die verflochtene Peripetie des Sophokles bestehen will, dem ist zu erwiedern, daß hier seine Beschreibung derselben keine Anwendung findet. Wo ist hier das „gediegene Pathos der Charaktere, die ihren vollen Gehalt gegeneinander offenbaren?" Weder kann in dem Aerger der Prinzen über den kühnen Hirten und der gewandten Vertheidigung des Bedrohten eine so tiefe Charakterbedeutung gefunden werden, noch „entwickelt sich daraus der Verlauf der Handlung mit entscheidenden Motiven." Vielmehr ist dieser Streit nur Anlaß zu einer Erkennung, die ergiebt, daß der Streitpunkt von selbst wegfalle, da der Hirt ja Prinz ist; und nicht das Pathos der Streitenden bestimmt den Verlauf, sondern die mit der Erkennung eintretende neue Frage, ob der Sohn und Bruder ohne Gefahr in seine Rechte eingesetzt werden könne. Da hierüber die Mutter ihrem Gefühle folgt, und auch der Vater ihm nachgiebt, beruhigt sich das Pathos zur trüglichen Hoffnung und wahnvollen Freude bei Allen außer der Prophetin. Ihr Pathos allein ist wahr und groß und nimmt das künftige der Andern voraus. Aber dieses „ergreift hier nicht, wie Bernhardy von der sophokleischen Einzeltragödie versichert," die handelnden Personen nach einander, ihren ganzen Kreis durchlaufend." Es geht hier auf keine einzige über, es „bricht" die „Gegensätze" nicht, es verhallt unverstanden und unerledigt neben den leichtsinnigen Beschlüssen und glänzenden Erwartungen. Damit „gleicht sich" die verwundene „Kollision" anstatt „in der Erkenntniß einer höheren Wahrheit," in ihrer Verkennung und dem Frieden einer gemeinsamen Bethörung aus, und dieser stellt weder eine wahre „Einigung der Interessen" zur „Beruhigung der Intelligenz,"

noch ein „letztes Ziel“ dar, sondern eine erste Verwicklung in Ansprüche und Wagnisse, welchen ein Krieg folgen wird, dem Familie und Reich erliegen müssen.

2) Das zweite Drama nach der Fabelfolge des Epos ist Odysseus im Wahnsinn (Welcker S. 100 f.). In der Zeit des Aufgebots gegen Troia will sich nämlich Odysseus von der Theilnahme am Feldzug losmachen (weil ihm für den Fall derselben, sagt Hygin 95, die späte, von Genossen entblöste Heimkunft geweissagt war). Er stellt sich daher verrückt. Aber der weise Palamedes, der ihn durchschaut, drängt ihn durch Wegnahme seines Kindes Telemach und Scheinanstalt, es zu tödten, aus der Verstellung heraus und verpflichtet ihn zur Mitfolge. — Wie wenig diese Tragödie der Definition Bernhardy's entspreche, bedarf keiner Ausführung. Hier ist noch gar kein Pathos, geschweige ein verschränktes, aus dessen brechenden Widersprüchen die höhere Einheit stiege. Odysseus handelt schlaubedacht, Palamedes zweckvoll besonnen. Jenen kann die Angst um seines Knaben Leben einen Augenblick in Pathos setzen, welches aber im nächsten seine Entschließung, sich zu fügen, aufhebt. Die Folge, daß er von den Seinigen, und vielleicht mit dem Wissen, auf welche lange, schwere Zeit, scheiden muß, ist keine Willensbrechung, sondern innerhalb dem gemeinsamen volksgenossenschaftlichen Leben eine Heldenaufgabe, für die er die Thatkraft in sich findet. Das Ganze also, die weitgetriebene Ausweichung eines Verschlagenen, den aber ein Ueberlegener hintreibt auf seinen unvermeidlichen Beruf, kann interessiren und spannen, tragisch erschüttern kann es nicht, weil es darin auf keiner Seite zu einem Aeußersten kommt, weder Schuld, noch Strafe durchgesetzt wird. Welcker kann voraussetzen, daß dies Drama der Erzählung im kyklischen Epos sehr getreu geblieben, daß es aber Sophokles in dieser Beschränkung mit aller möglichen Ausführung nach innen zu einer selbstständigen Tragödie habe entwickeln können, kann er niemals erhärten.

Als Welcker den Kompositionen des Aeschylos nachsann, bemerkte er (Tril. S. 467 in der Anm.): „Eine Trilogie Palamedes liegt gewissermaßen in drei Dramen des Sophokles vor. Er hat nämlich die Beleidigung des Odysseus durch Palamedes in Ithaka vor der Abfahrt im „Rasenden Odysseus,“ den Tod des Palamedes aus dem daherstammenden Haß im „Palamedes,“ und die Rache des Vaters im „Nauplios Feuerzünder“ behandelt. In diesem Zusammenhang erzählt auch Philostrat (Her. 10) die ganze Geschichte.“ Diese Bemerkung ist jedoch zwischen die Einwendung gestellt, daß in dieser Komposition die eine große Idee vermißt werde. „Jene erste List des Palamedes war nicht sträflich; der Haß des Odysseus also kleinlich, und die Rache des Nauplios

hing eigentlich mit der abscheulichen Hinterlist des Odysseus, den sie auch nicht traf, gar nicht zusammen; sondern er zürnte, weil er keine Genugthuung erhalten hatte." Diese Einwendung wäre treffend, sobald feststünde, daß die Stücke eben nur diesen Zusammenhang gehabt oder dieser aufgestellte die ganze Möglichkeit der Verknüpfung erschöpfe. Keines von beiden ist der Fall.

Der Palamedes enthielt nach Welcker (D. gr. Tr. I. S. 129) die falsche Anklage des Verdienstvollen auf Verrath, welcher sein Antrag auf Frieden mit Troia einigen Schein gab, den der tückische Eifer seines Nebenbuhlers Odysseus dergestalt ausbeutet, daß er zum Tod verurtheilt wird. Als Handlung des Nauplios denkt sich Welcker (S. 184) den Rachebeschluß desselben, weil ihm keine Sühne für des Sohnes Hinrichtung geworden, die Rechtfertigung dieser Entschließung gegen einen, der Gegenvorstellungen macht, durch Ausführung der Verdienste des Palamedes, dann das Anzünden der täuschenden Feuerzeichen während der Heimfahrtsturmnoth der Achäer und bei ihrem Untergange den Triumph des Erbitterten, seinen Sohn gerächt zu haben. Beide Inhaltsannahmen sind möglich, aber aus den so gedachten zwei Einzelstücken tritt auch keine große Idee entgegen. Das eine dürfte nicht blos ein gelingender Justizmord, das andere nicht blos eine gelingende Rache sein; bei beiden müßten noch andere Wirkungen und Entwicklungen hinzukommen, wenn die Anschauung des Untergangs tragische Tiefe gewinnen soll. Man kann hiervon die Nachweisung nicht verlangen, da die Fragmente des „Palamedes" gar Nichts über die Prozeßhandlung, die aus dem „Feuerzünder Nauplios" eben so wenig über den dramatischen Verlauf seiner That ergeben. Ebendarum darf nun aber auch nicht von solcher Nachweisung der sittlichen Ausführung des Ganzen die Annahme einer Verbindung dieser Dramen abhängig gemacht werden, wenn doch gegebene Züg für dieselbe sprechen und wenigstens das Durchgreifende, das im Faktischen der Fabeln liegt, die Möglichkeit tragischer Ausführung begründet. Gegebene Spuren der Verknüpfung sind erstlich, daß Hygin die Fabel des „Odysseus im Wahnsinn" mit dem Satze schließt: „Daher trug Odysseus dem Palamedes Haß", und ebenso (F. 106) die Verurtheilung des Palamedes von diesem Motiv des Hasses für Odysseus anhebt, dessen Betrug ihn stürzt. Der um das Heer Hochverdiente fällt nach ständiger Sage, weil Odysseus den an erfindungsreichem Verstand ihm fortwährend überlegenen Redlichen nicht neben sich ertragen kann. Dann wird erzählt, daß Palamedes, eh' er hingerichtet ward, Mittel gefunden, seinen Vater zu benachrichtigen, und daß Nauplios („der Einfahrende") nach Ilion gekommen, Vergeltung zu fordern für seines

Sohnes Blut (Schol. Eur. Orest. 422. Welcker II. S. 508). Nun spricht in dem einzigen Bruchstück von deutlichem Sinn aus Sophokles Palamedes (435 N.) einer von den Verdiensten des Palamedes, wie „dieser" dem Heer über den Hunger geholfen durch Erfindung des Würfel- und Brettspiels, und ein anderes Fragment, welches der Bau- und Feldmessung und der Zeitmessung gedenkt, womit „dieser" der Lagerbefestigung und der Lagerordnung gedient, wird ausdrücklich als Rede des Nauplios über „Palamedes" bei Sophokles bezeichnet (396 N.). Unseres Tragikers Palamedes und Nauplios sind also in der Ueberlieferung verknüpft. Und für die in eben dieser Spur mitbezeugte Genugthuungsforderung des Nauplios vor dem Heere, das den Sohn so schnöd gesteinigt, Buße aber nicht giebt, drückt der „Feuerzünder Nauplios" des Sophokles die Rache am ganzen Heer in dem Titel selbst und ein Paar Fragmenten aus. Dieser Rachestreich trifft zwar (was Welcker gegen die Verknüpfung erinnert hat) den Odysseus, den Hauptschuldigen, nicht, aber in dieselbe Vorstellung konnte die Ahndung am Odysseus ganz wohl aufgenommen sein. Welcker selbst gedenkt (S. 188) der Fabelzüge, wornach sich die Rache des Nauplios nicht auf das Verderben der Schiffe beschränkt, sondern schon vorher unter Mitwirkung seiner Söhne durch Ränke Zerrüttung in den Familien und Heimathkreisen der Achäerhelden, die ihn so feindlich gekränkt haben, stiftet. Dazu gehört, daß er in Ithaka durch falsche Nachricht vom Untergang des Odysseus dessen Mutter zum Erhängen gebracht, Penelope, die zwar wieder gerettet ward, in's Meer gestürzt, die Freier in's Haus des Odysseus gehetzt. Der Zorn des Poseidon über Odysseus selbst, die Ursache seiner langen Irrfahrten und Drangsale wird in dieser Phase der Sage von dem Verbrechen des Odysseus an Palamedes, dem Enkel des Poseidon hergeleitet (Heyne Exc. Aen. 2, 81). Dies verknüpft sich nach griechischer Tragiker-Weise mit jenem Motiv, das bei Hygin dem verstellten Wahnsinn des Odysseus zu Grund liegt. Er wollte sich die späte unglückliche Heimkunft vom Feldzug, die ihm geweissagt war, ersparen. Statt dessen, da er den Vereitler dieses Entziehungsversuches haßt und boshaft zu Grund richtet, verursacht er sich erst mit dieser Beleidigung des Meergottes in seinem Enkel und Sohne diese lange, bittere Heimfahrt. Zum Beistand seines Grimms hat also Nauplios seinen Vater, denselben Gott, der nach Homer (Od. 4, 500) beim Verderben der Achäerschiffe an jenen Klippen unmittelbar einschreitet, wo die Tragikerfabel den Nauplios seine trüglichen Feuerzeichen anstecken und die Schiffbrüchigen zusammenhauen läßt. Traf im „Feuerzünder Nauplios" der Vater mit den Söhnen von verschiedenen Rachegeschäften her

zu diesem verabredeten Hauptschlag auf Kaphereus zusammen, so konnte ihr Gespräch mannichfaltige den Achäerhelden, so auch dem Odysseus bereitete Gegenkränkungen in Vorstellung bringen; und auch Das war natürlich, daß Nauplios von der Heimsuchung des Odysseus, die jetzt Poseidon anhub, durch diesen seinen göttlichen Vater unterrichtet war oder wurde. Beweist dies nicht, daß Sophokles so verfahren, so zeigt es an überlieferten Fragmenten, daß die Möglichkeit einer hinlänglichen Verknüpfung nicht zu leugnen ist. Nun heißt in dieser Sage, die den Nauplios zum Sohn, den Palamedes zum Enkel des Poseidon macht, Nauplios nicht, wie anderwärts, ein Fürst von Euböa, sondern von Nauplia in Argos, wo ihn Ammone dem Poseidon geboren (Strabo p. 368). Dieses Zusammenhangs wegen ist es von Bedeutung, daß gerade bei Sophokles dies die Herkunft des Palamedes ist. Palamedes bezeichnet sich in des Sophokles „Odysseus im Wahnsinn" als Insassen von Argos, indem er die Ladung des Odysseus zum Heere, die er vorerst mit schlichter Offenheit ausrichtet, mit den Worten beschließt (421 N.): „Das ist es; alles mir Befohlne sagt' ich Dir — wie's Brauch in Argos ist zu reden — kurz und gut"[49].

Dies Moment ist noch in anderem Bezug erheblich. Palamedes erscheint darin, wie als Betrauter und treuer Vasalle, so als Landesangehöriger der Söhne des Atreus, ja auch als ihr naher Verwandter nach der Sage, daß die Mutter des Agamemnon und Menelaos ihrem Vater von Nauplios zugeführt, Schwester von des Nauplios eigener Gattin, der Mutter des Palamedes war (Apollod. 3, 2, 2). Da nun Palamedes im treuen Fleiß für diese Verwandten und Heimatfürsten und ihr Kriegsheer sich den Haß und die Eifersucht des Odysseus zuzieht, machen die Führer des Kriegs Agamemnon und Menelaos, indem sie bei seiner Anklage durch Odysseus die großen Dienste, die sie dem Verleumdeten zu danken, den Schutz, den sie ihm als Angehörigen zu geben und die Gewissenhaftigkeit, die sie dem Verwandten schuldig sind, aus den Augen setzen, sich doppelt und dreifach strafbar, und ihre Kälte gegen den Vaterschmerz und die gerechte Empörung des Nauplios erhöht diese Schuld. Von der Ausbildung des Mythus nach dieser Seite zeugen die Angaben, daß unter den Ränken des rachelechzenden Nauplios die Anzettlung der Buhlschaft von Klytämnestra mit Aegist gewesen, die zur Ermordung des Agamemnon führt (Tzetz. Lyk. 384), und seine

---

[49]) Daß Agamemnon diese Worte spreche, wie Welcker (S. 101) will, hat den Ausdruck: „Das mir Befohlene" (τἀντεταλμένα) gegen sich, welcher nicht paßt im Munde des Feldherrn, der Auftrag giebt, nicht ihn erhält.

Söhne, Mitverschworene des Aegisthos und Gegner noch des Orestes waren (Paus. 1, 22, 6). Nicht nur ein Racheplan von schauerlicher Ausbreitung, wie er im „Nauplios Feuerzünder" unter den Anstalten und Gesprächen zwischen dem Alten und den Söhnen, auch Auftritten einzelner Opfer sich entwickeln konnte, ist am Zusammenhang dieser Fabelzüge wahrzunehmen, sondern noch mehr. Es begreift sich, wie derselbe mit den Handlungen der vorhergehenden Dramen sich zusammenfassen konnte zu einem tiefen Gemälde von der Nachtseite politischer Leidenschaft und erhitzten Machteifers.

Der nützlichste und begabteste Held in diesem Stamm- und Fürstenbunde erntet für seine Redlichkeit und Hingebung Neid, Undank, Verkennung, schmählichen Tod. Der Nächstbegabteste kann die Beschämung und Beugung seines Selbstgefühls vor dem Besseren anders nicht verwinden, als daß er mit Arglist ihn zum allgemeinen Schaden und zu seinem eignen beseitigt. Er reißt zu diesem unverzeihlichen Unrecht die Heerführer, die Schirmherren ihres um ihretwillen mit diesem Haß beladenen Verwandten dadurch hin, daß er ihren gehemmten Kriegseifer und ihr beunruhigtes Machtbestreben in den Streit verwickelt und diese Leidenschaften zu ihrer Verblendung braucht. Verstockt in der Härte, die zur allgemeinen Unthat geworden, mag ihr Stolz dem geschmähten Schatten und seinem klagenden Geschlechte das dürftige, schuldigste Recht nicht zugestehen. Die unmäßige, peinliche Kränkung empört den Vater des Hingerichteten zu einem so erfinderischen und unersättlichen Rachegeist, daß er im Rücken der Helden, die mit immer weiteren Opfern und Befleckungen den Krieg fortführen, der thätigste Feind des ganzen Vaterlandes wird. Wenn sie endlich die Zerstörung durchgesetzt haben, welche die Ehre und Macht des ganzen Stammes gegen den auswärtigen Feind herstellen und erhöhen sollte, so ist durch den Bund des Erbitterten mit ihrer Schuld ihnen auf der Heimfahrt ein jäherer Untergang und in ihren Häusern eine schnödere Zerrüttung, als Krieg und Feind ihnen zufügen mochte, bereitet. Erschöpfend stellt sich hieran die Unvermeidlichkeit dar, in welcher das Aufgebot politischer Gaben, Bestrebungen und Reizungen sich mit den verschiedenen, solchen Talenten und Anstrengungen immer nahen individuellen Gefahren und Zerwürfnissen, Schwächen und Leidenschaften verwickelt, wodurch die Gemeinzwecke im Verfolgen und Erreichen bis zum Widerspruch gegen sich selbst verwildern. Diese Palamedeia zeigt die persönliche Selbstmacht und die Gemeinmacht, die einander brauchen, brechen und aufheben. Und leicht bildet man sich ein, wie der Charakter des unglücklichen Nauplios, koncentrisch dieser ganzen tragischen Bewegung, die weite Spannung vom rein menschlichen

Gemeinsinn bis hin zur wilden Vernichtung des Gemeinlebens dem Mitgefühle meßbar machte.

Nauplios, der Sohn des Meergottes, immer Seewege befahrend, war ein zutraulicher Menschenfreund, ein Stifter von Verbindungen. So oft er Menschen umkommen sah im Meer, lehnte sich sein Herz dawider auf; weshalb ihm beschieden ward, selber dereinst des späten Todes im Meer zu sterben (Apollod. 2, 1, 5, 13). Verstoßene Töchter, ihm zum Verkauf in die Fremde übergeben, verband er Königen; so die Auge dem Fürsten in Mysien, die Aërope dem König von Mykenä; und die Klymene nahm er selbst zur Gemahlin. Sein offener und hilfreicher Sinn verjüngte sich in seinem Sohne Palamedes, dem Erfinder der wohlthätigsten Mittel des Verkehrs und Gemeinlebens, von so biederer Seele, wie sie bei Sophokles aus jenen Botschaftsworten an Odysseus klingt. Allein dieser treue Vermittler und Rathgeber muß ungewollt auf der Bühne des Thatengedrängs den eigensüchtigeren Ehrgeiz beleidigen; und der Helfer Nauplios kommt dem Sohne zu helfen zu spät. Er kann das Geschehene nicht begreifen, er vertraut, daß der Wahn, der allein seinen Sohn verkennen konnte, alsbald dem Reumuth und Sühnverlangen weichen müsse. Aber umsonst beruft er sich auf all' die Wohlthaten des Mißhandelten. Die, welchen der Sohn so treu gedient, die, deren Eltern er selbst gedient, antworten mit der starren Bezichtigung des Verraths; und wo Gunst, Ehre, Gerechtigkeit sein sollte, ist keine zu finden. Diese Höhnung des Vertrauens auf Genossenschaft und gemeine Pflicht wendet das Rechtsgefühl des Vaters in Rachegluth, und er schwört, den Verrath, den sie alle lügen, sollen sie alle in vollem Maße haben. Wie weit ihm gelang, dies wahr zu machen, wie weit dem allenthalb im Vaterlande Bekannten und Vertrauten die Aussaat von Harm und Haß gediehen war, ließ er in der Nacht auf Kaphereus sich vorsagen und zählte sich's auf, während der Sturm tobte und er die bösen Flammen schürte. Erschien in diesen düstern Rück- und Vorblicken der ganze Widerstreit der Einzelgüte und Treue mit dem politischen Gemeinleben, das sie verbraucht und verderbt, so konnte bei dieser Gegenseitigkeit die Selbsterfahrung nicht ausbleiben, daß in dem Untergange der Gemeinschaft und Gemeinmacht, an dem der Verbitterte sich weidet, Einzelwerth und Wohl mit zu Grunde gehen. Und wahrscheinlich fand Nauplios auf dieser Spitze seiner Selbstgenugthuung durch irgend einen unerwarteten Anlaß das Grab in den Fluthen, das ihm vorlängst wegen einer Gesinnung, von welcher er jetzt so weit abgekommen war, die Götter bestimmten.

Bei so oder ähnlich motivirter Ausbildung episch-kyklischer Fabeln in verbundenen Dramen war die Fortpflanzung des Pathos und auflösende Brechung der Widersprüche möglich, wie sie Bernhardy in der Tragödie des Sophokles will; im „Palamedes" allein, wie Welcker ihn aufstellt, lassen diese Eigenschaften nicht völlig, noch weniger im alleinstehenden „Feuerzünder Nauplios," am wenigsten in einem vereinzelten „Odysseus im Wahnsinn" sich finden.

3) Die Skyrierinnen aus dem kyklischen Epos herzuleiten ist wahrscheinlicher, als mit Welcker einen jüngern Ursprung der Fabel anzunehmen [50]). Ihr Inhalt ist der junge Achilleus, den die Mutter der Heldenlaufbahn, die ihm frühen Tod bringen muß, entziehen wollte und auf Skyros der König Lykomedes unter seinen Töchtern in Mädchentracht verborgen hält, durch die List des Odysseus hervorgelockt und für den Feldzug gewonnen (Beitr. 281 f. Welcker S. 102 f.). Die göttliche Mutter kann hier nicht tragische Heldin sein. Einen Ton höheren Ernstes erhält zwar die Handlung dadurch, daß nach gewußter Vorbestimmung Achill zu wählen hat zwischen einem langen Leben ohne Ruhm und einem ruhmvollen, aber kurzen. Dennoch kann sein Entschluß sich nur als Erhebung zu sich selbst, unmöglich als Willens-Brechung darstellen. Der alte Lykomedes und seine Töchter, die Hoffnung und Liebe der Familie, welcher der Krieg den Jüngling entführt und ganz zu rauben droht, bilden Gegengewichte, haben aber weder einen so unveräußerlichen Anspruch, noch erleiden sie durch Achills Erhebung eine so totale Kränkung, um tragisch zu erschüttern. Die Entwicklung kann keine andere sein als das rührende Hervorbrechen einer Heldenseele aus der verhüllenden Knospe. Auch hier ist also das gediegene, aus dem vollen Gehalt der Charaktere kollidirende Pathos und die verflochtene Peripetie, mit welchen Bernhardy die Einzeldramenform des Sophokles nothwendig verknüpft sieht, nicht ersichtlich. Vielmehr nimmt sich auch dies Drama ganz wie ein Anfang aus. Denn daß ein Tragiker sich mit einem Thathelden auf das Hervorholen der ersten Entschließung zum Antritt seines Thatenlebens beschränkt habe, ist nicht wahrscheinlich. Ich hatte darum schon in meinen Beiträgen (S. 259 f. 287) zu erwägen gegeben, daß Sophokles auch von dem im Heldenleben schon begriffenen Achill die erste Kollision mit Agamemnon, wobei wieder Odysseus vermittelnd eingreift, im „Achäer-Mahl" und seine im Epos gleich darauffolgende Heldenthat, die Ueberwindung des Kyknos, welche die Landung auf Troia durchsetzt, in den „Hirten" ausgeführt hat.

4) Das „Achäermahl," Achaion Syndeipnon, ist mit diesem vollen Titel 1 mal citirt, mit dem kurzen „das Mahl," Syndeipnon,

[50]) S. Preller in der Allg. L. Z. 1837. Jan. N. 16. S. 121 f.

3 mal, 3 mal auch „die Mahlesgenossen," Syndeipnoi. Vier Bruchstücke athmen den ausgelassenen Geist einer Zechgesellschaft. Das kyklische Epos ließ die Achäer vor der Landung in Troia, auf Tenedos zechen und hier den Achill, der gar nicht oder zu spät geladen wurde, sich mit Agamemnon überwerfen. Den letzteren Umstand erwähnen vom Achill des Sophokles ansdrücklich ein Herkulanisches Manuscript (Vol. Herc. I. p. 54) und Plutarch (Mor. p. 74 A), der zugleich die Worte anführt, mit welchen Odysseus den Achill bei der Ehre zu packen sucht: nicht wegen des Mahles zürne er, sondern ziehe sich unter diesem Vorwand zurück aus Furcht vor der nahen Kriegsgefahr. Hiermit verknüpft sich gut ein Ausruf über den Odysseus und seine listvoll geschäftige Keckheit, aus dem „Mahl des Sophokles." Alles dies, dazu die Nennung eines troischen Volks, der Azeioten, aus eben diesem Stück des Sophokles läßt keinen Zweifel, daß dasselbe den Schmaus auf Tenedos und die Beleidigung des Achilleus vorstellte.

Dagegen ist der Zweifel keineswegs, wie Nauck (Tr. gr. Fr. p. 128) meint, ein wunderlicher, ob dieses Drama, für das wir schon zwei Weisen der Titelanführung haben, auch den dritten Titel „Achäer-Versammlung" oder „Gesammtaufstellung," Achaion Syllogos, gehabt. Denn daß eine Versammlung der Helden oder eine Heerparade (welche letztere z. B. bei Euripides in der Iphigeneia in Aulis V. 1545 D. Syllogos heißt) ein Mahl und Schmaus sein müsse, versteht sich nicht von selbst. Die Bruchstücke aber aus „Sophokles' Syllogos" enthalten Nichts, was auf das Mahl zu Tenedos hinnöthigte. Fünf derselben sind einzelne Ausdrücke, die keine bestimmte Fabel entdecken, sämmtlich Glossen des Hesych, der doch die Azeioten aus dem „Mahl des Sophokles" anführt und hier, wie man meint, fünfmal mit einem andern Titel dasselbe Stück bezeichnen soll. Zwei andere sind auf das Mahl zu Tenedos in unhaltbarer Weise bezogen worden. Das eine (145 N.) lautet, wie Bergk es verbessert hat: „Du auf dem Thronstuhl, Schriftenblätter in der Hand, nimm wahr, wenn einer fehlet, der den Bund beschwor." Welcker vermuthet (S. 111), hiermit fordere im Anfange des Mahls Odysseus den Agamemnon auf, die Namen der Fürsten zu verlesen. Von keiner Heldenversammlung des Epos ist diese Procedur bekannt; was beim angehenden Mahle der Dichter damit wollte, nicht einzusehen, die Vorstellung in dieser Weise auf der griechischen Bühne unmöglich. Die Nebenbruchstücke aus des Sophokles „Mahl" zeigen, daß einzelne Helden als Genossen des Mahls (welches im Grunde und vorn an den Seiten der Scene hinter Zelten verbreitet zu denken ist) auftreten, der Chor kann also nicht aus den Helden bestanden haben (deren indi-

viduelle Charaktere sie ohnehin zu einem Chor-Kollektiv nicht eignen), sie waren Schauspieler-Rollen und deren durften mehr als drei in einer Scene auf der attischen Bühne nicht sprechen. Es hätten also beim Verlesen blos Odysseus und ein Zweiter rufen können: Hier! und die demnach unausführbare Zeremonie würde, wenn ihr so rasches Abbrechen, wie immer, motivirt worden wäre, nur um so zweckloser erschienen sein. Das andere hierher gezogene Fragment (144 N.): „Wie Steuermänner, nächtlich wach, des Kieles Flug mit Ruderschlägen bringen auf den guten Weg" soll uns, nach Welcker, Achills Drohung andeuten, noch an demselben Tag oder Abend abzufahren. Die Worte lassen das nicht erkennen, eher wohl ein Gleichniß für nöthige Mahnungen oder heilsame Anstöße. Die „Achäerversammlung" für eine andere Tragödie, z. B. die aulische Iphigeneia des Sophokles genommen, kann dies Gleichniß in solcher Handlung, die verschiedene Mahnungen und Lenkungen enthielt, wohl unterkommen, auch jenes erstere Bruchstück, etwa als ironische Rüge der Stellung des Agamemnon, in dem Sinne verstanden werden: Während jetzt das versammelte Heer durch deine Schuld in Unthätigkeit gefesselt ist und Auflösung droht, „führe du als königlicher Feldherr vom Thron herab, mit Deinem Bundesverzeichniß in der Hand, Aufsicht, ob ein Bündner nicht auf dem Posten ist;" womit die schlimme Muße zu vergeblichen Geschäften und der Kontrast der erhabnen Befugniß mit der hilflosen Lage, der Aufsicht mit der eignen Schuld hervorgehoben würde. In ähnlichem Sinne, der Verhöhnung einer unthätigen, fruchtlosfeierlichen Aufsicht, kann man sich diese Worte auch im „Achäermahl" an eine Bedrohung des Agamemnon mit dem Austreten der besten Helden, wegen geringschätziger Behandlung, angeschlossen denken, sie allenfalls auch, geradezu verstanden, in den Prolog dieses Stücks unter voraussetzliche Anordnungen, die Agamemnon an verschiedene Betraute richte, setzen, und jenes Gleichniß bei Zurechtweisungen, die in dieser Handlung nicht fehlen konnten, ebenfalls passend glauben. Auch damit aber wäre die Identität von des Sophokles „Syllogos" mit „Syndeipnen" noch nicht bewiesen, geschweige, was Welcker will, daß „Achaion Syllogos" der eigentliche und einzige Titel für das Drama des Mahles auf Tenedos, dagegen „Achaion Syndeipnon" das Freiermahl auf Ithaka gewesen. Diese Annahme hat verschiedene Irrthümer zur Grundlage.

Das Herkulanische Manuskript, das nach Welcker (S. 113) „die Sache zur vollen Entscheidung bringt," entscheidet nicht; da es blos lehrt (was wir bereits aus Plutarch wußten), daß Sophokles den wegen versäumter Einladung zum Mahle zürnenden Achill vorgestellt, aber nicht

sagt, ob das Drama, worin er vorkam, Syllogos oder Syndeipnon geheißen. Der Zuruf an Odysseus aus dem „Syndeipnon," den der Scholiast zum Aias 190 anführt: „O du zu Allem Rühriger, wie du allenthalb den Muttervater zeigst, den ganzen Sisyphos!" muß nicht (Welcker S. 237) der Schrei eines Freiers in Ithaka sein, „als Odysseus eben aus seinen Lumpen hervorgetreten ist und den Antinoos erlegt hat." Schon die ganze vorausgesetzte Vorstellung (weil die Griechensitte den Freiermord auf der Bühne nicht gestattet), daß Odysseus nach innen gekehrt, an der Schwelle stehe, und dieser Schrei, wie andere, die folgen mußten, von ungesehenen Freiern hinter der Scene erschalle, ist mißlich. Aber diese Worte passen auch weder auf den Odysseus dieser Handlung, noch für den Freier, der sie sprechen soll. „Zu Allem Rühriger" (*πάντα πράσσων*) bezeichnet einen Vielgeschäftigen, der sich vor keiner Aufgabe und keinem Mittel scheut. Das trifft den Odysseus in dem Augenblick, wo er als befugter Feind und Richter gegen Diejenigen hervortritt, die so frech in seine Gatten-, Hausherrn- und Fürsten-Rechte eingebrochen sind, am allerwenigsten. Und die kecklaunig anzügliche Bewunderung, mit welcher ihm jene Eigenschaft zugesprochen wird, hat Nichts von dem Schrecken und Kleinmuth, den bei Homer in diesem Moment die Aeußerung des Eurymachos und das ganze Benehmen der Freier ausdrückt und nach der Natur der Scene ausdrücken muß. Hingegen zum Ton der andern Bruchstücke aus den „Syndeipnen" und zu dem Mahl auf Tenedos, wo (nach Plutarch) Odysseus den Achill durch den frechen, spöttlichen Vorwurf der Feigheit zum Heere zurücknöthigen will, stimmt der Ton und der Sinn dieses Zurufs vollkommen. Da nun auf die Scene in Ithaka, die mit dem Titel „Achäermahl" seltsam unbestimmt benannt wäre, kein Wort aus dem „Syndeipnon" führt, auf eine in der Nähe Troia's aber die daraus citirten troischen Azeioten, zeugen die Ueberreste ganz nur für das Mahl in Tenedos, gegen die Voraussetzung Welckers. Es bleibt für die letztere blos noch der Scheingrund, den ich in den „Beiträgen" (S. 263 f.) auch schon beseitigt hatte. Die Erörterung desselben hat indessen einen doppelten Bezug, auf ein Bruchstück aus „Sophokles Achäermahl" und auf ein titelloses aus Aeschylos, und jenes zwar theilen die Erklärer, außer Welcker, mit mir dem Mahl auf Tenedos zu, das sehr ähnlich lautende aber des Aeschylos noch immer (s. Nauck p. 45) der Freierbesiegung auf Ithaka, den Ostologen des Aeschylos. Ich wiederhole daher jetzt die Beleuchtung der ganzen Stelle, die man irrig anwendet.

Athenäos handelt von den Genüssen und Spielen der Helden Homers; dann sagt er (I, 17 c.), „Von den andern Dichtern haben etliche die Ueppigkeiten und Leichtfertigkeiten ihrer Zeit auf die Zeit der troischen Geschichten zurück übertragen. Aeschylos z. B. stellt die Hellenen einmal betrunken vor, daß sie ihre Nachttöpfe aneinander entzwei werfen. Da heißt es: — „Er ist es, ja, ein possig Wurfgeschoß den übelriechenden Pißpott, hingezielt auf mich, warf er, und traf auch richtig: just an meinem Haupt zerscheiternd hauchten diese Schiffbruchscherben mich mit andrem Wohlduft, als aus Balsam-Schalen, an." So auch Sophokles im Achäermahl: „Den übelriechenden Pißpott ohne weiteres warf er, und traf auch richtig: just an meinem Haupt zerbrach die Schale, die mit nichten Balsam troff, und ganz in Schrecken setzte mich der schlimme Duft". *

Zunächst ist hiermit gegeben, daß beide Tragiker-Stellen in Fabeln aus dem troischen Mythenkreis vorkamen. Sodann hält sich die Stelle des Sophokles so nahe an die des Aeschylos, erzählt nicht nur ganz Dasselbe, sondern wiederholt anderthalb Verse wörtlich, daß sie am wahrscheinlichsten für Parallelstelle auch der Fabel nach genommen wird, mit welcher Athenäos, der seinen Stoff überall aus Kommentaren und gelehrten Zusammenstellungen schöpft, die des Aeschylos als die vorbildliche gruppirt und dabei die Fabel des Aeschylos, die er unbestimmt läßt, entweder in seiner Quelle als selbstverständlich die gleiche, möglich auch, als an früherer Stelle schon erwähnte, nicht genannt fand oder, als er die Stellen auszog, mitabzuschreiben versäumte. Nach diesem wegen der Uebereinstimmung im geschilderten Moment und im ironischen Ton der Schilderung nächstliegenden Schluß rührt die Stelle aus Aeschylos, wie die aus Sophokles, von den „zechenden Achäern" auf Tenedos her. Der mit diesen parallelste Titel, den wir von Aeschylos haben, sind die „Argeier", wie die Kriegsvölker des Agamemnon und Achäerhelden häufig von Homer genannt werden. Aus den „Argeiern des Aeschylos" wird uns der Vers angeführt (16 N.): „Geschwungnes werfend, und Geschlenkertes, und Quark". Dies, und die Angabe (19 N.), Aeschylos habe in den „Argeiern" den Ausdruck „Emmeleia" von dem lasciven, satyresken Tanze Sikinnis gebraucht, bringt gleichartige Züge des Zecher-Muthwills mit jenen von Athenäos angeführten zur Vorstellung und bestärkt die Annahme, daß die letzteren bei beiden Dichtern zur Handlung des Mahles in Tenedos gehörten. Nun ist der Scheingrund zu betrachten, aus welchem von Welcker die Stelle des Sophokles nicht minder als die des Aeschylos, von den an-

dern Erklärern, indem sie die sophokleische dem Mahl auf Tenedos zueignen, doch die vorbildliche des Aeschylos — in eine Freier-Ueberwindung auf Ithaka gesetzt wird.

Nach Zwischenanführung einiger Verse des Komikers Eupolis, welche Becher-Ueppigkeiten betreffen, fährt Athenäos fort: „Bei Homer aber schmausen die Helden bei Agamemnon mit Anstand". Und wenn in seiner Odyssee Achilleus und Odysseus miteinander eifern und Agamemnon sich innerlich darüber freut, so ist das ein nützlicher Wettstreit, wobei sie zur Frage machen, ob durch Klugheit oder Waffen Ilion erobert werden müsse. Aber nicht einmal, wo er die Freier trunken vorstellt, nicht einmal da stellt er eine solche Unanständigkeit, wie Sophokles und Aeschylos gedichtet haben, vor, sondern daß ein Rindsfuß nach Odysseus geworfen wird."

Wer diese letzte Vergleichung der Stelle der Odyssee deßhalb von Athenäos gemacht glaubte, weil Aeschylos in derselben Handlung und Fabel den Nachttopf an die Stelle des Rindsfußes gesetzt hätte, der muß nothwendig von dem in gleichem Bezuge mitgenannten Sophokles Dasselbe annehmen. Insofern ist Welcker konsequenter als die andern Erklärer. Aber diese Auffassung ist nicht stichhaltig. Was Athenäos zuerst in Vergleichung zieht, ist, wie bei Homer die Helden bei Agamemnon schmausen, und die Art, wie bei ihm Achill und Odysseus bei Agamemnon miteinander streiten, also gerade Das, was im Drama des Achäermahles auf Tenedos vorkam. Erst nach der Bemerkung, daß in diesen nach den Personen (Agamemnons Genossen) und den Anlässen (Schmaus, Streit) gleichen Fällen die Schilderung Homers nicht in's Unanständige gehe, zieht er die der Freier heran, weil diese derselben troischen Zeit angehörig und sittlich ungünstig dargestellt sind. Allein selbst Deren Unsitte läßt Homer, sagt er, nicht weiter gehen als daß einmal ein Rindsfuß nach Odysseus geworfen wird. Weit entfernt, daß er damit anzeigte, Sophokles und Aeschylos hätten den schlimmeren Nachttopf im Becherkreise, eben da, wo Homer den Rindsfuß, werfen lassen, drückt er im Gegentheil durch sein „nicht einmal da" deutlich genug aus, daß er von einem andern Fall, von einem Kreise rede, wo Unsitte zu schildern war, und mit diesem den Schilderungsfall der Tragiker nicht als parallel, sondern als entgegengesetzt hinstelle. Homer, sagt der Zusammenhang, ging selbst im Kreise seiner unsittlichen Figuren nicht so weit als Aeschylos und Sophokles in jenem Kreise, den Homer sittig dargestellt hat. Also beweist der Gegensatz der Schilderungskreise in der letzten Vergleichung, daß es bei Aeschylos eben so wenig als bei Sophokles ein Freier in Ithaka war, der den Nacht-

topf warf, und beweist die Uebereinstimmung der Personen und Anlässe in der ersten Vergleichung, daß es bei beiden Tragikern die Scene des tenedischen Mahles war.

Da im „Achäermahl" (nach Plutarchs Zeugniß) Odysseus eine Hauptrolle, und zwar mit schonungslos kecker Zunge spielte, hindert Nichts die Annahme, daß er sich den schlimmen Wurf zugezogen, den des Aeschylos und Sophokles Verse schildern. So fände hier die Angabe des Tzetzes (z. Lyk. 778): „Bei Aeschylos kommt vor, daß einer den Odysseus mit einem Topf geworfen", ihre Anwendung, ohne uns nach Ithaka weisen zu müssen. Achill, der ungeladene, sich absondernde, kann freilich in dieser Scene nicht der gewesen sein, der den Wurf that, sondern einer der bezechten Helden, wahrscheinlich Diomedes. Denn Herodian (Schemat. p. 58) führt aus Sophokles eine höchst verletzende Rede des „Odysseus gegen Diomedes" an, die Brunck in's „Achäermahl" gesetzt hat, und die in keinem andern bekannten Stück so schicklich untergebracht wird [51]).

Nachdem zwei andere Fragmente aus dem Syndeipnon (139. 140 N.) in derbneckendem Ton einen oder zwei Gegenwärtige als unmäßige bespotten, kann diese schärfer höhnende Durchnehmung des Diomedes als Moment derselben in ein schlimmeres Stadium vorgerückten Weinlaunes wohl genommen und mit einer Erhitzung solchen Grades jener Wurf an den Kopf des Spottredners begreiflich verknüpft werden. Dem scheint ein Fragment aus den „Argeiern" des Aeschylos entgegenzukommen; was dann zugleich eine Spur mehr von der Handlungsgleichheit dieses äschylischen Drama's mit dem Syndeipnon des Sophokles abgeben würde. Dies Fragment (17 N.) ist zwar in lyrische Zeilen gebracht, jedoch mit so unheilbar verdorbenen Worten, daß die Form nicht sicher ist. Deutlich aber ist einmal der Name des Kapaneus, dann (durch die Anführung der Glossatoren), daß er in diesen Worten als Blitzgetroffener bezeichnet war. Diese Hervorhebung der Götterstrafe, welcher der Vater

[51]) Daß für diese Zankrede in den „Lakonerinnen", wohin sie Welcker setzt, keine dramatische Verknüpfung abzusehen ist, hab' ich oben (S. 94) erinnert. Sie lautet: „Doch ich will nichts so Arges Dir vorwerfen, nicht, wie sich die Heimath als Verwies'nem Dir verschließt, noch auch, daß Tydeus mit verwandten Mannes Blut besudelt, fremd in Argos eingewandert ist, noch daß dem Astakiden er bei Theben grimm den Schädel spaltend, ihn heißgierig ausgeschlürft." Bös verletzende, aber nicht unwahre Worte; da nach dem Mythus der Vater des Diomedes wirklich noch das Gehirn des erschlagenen Feindes verzehrte, als er selber im Verbluten war, und durch diese Rohheit die Göttin Pallas, die schon unterwegs war, ihm das Leben zu erhalten, umzukehren bewog.

des Waffenbruders von Diomedes erlegen, in dem Stück des Aeschylos würde also mit der Vorhaltung des sträflichen Andenkens seines eignen Vaters im Stück des Sophokles nahe zusammenstimmen.

Nach allem kann der Umstand, daß in den Ostologen des Aeschylos Odysseus (173 N.) über der Leiche des Eurymachos sagt, dieser Uebermüthige habe ihm die Becherneigen an den Kopf geschüttet, nicht berechtigen, die obigen Verse vom Schiffbruch des bösen Geschirrs an seinem Kopf, als wären sie Anführung der Unverschämtheit eines andern Freiers, auch in die Ostologen zu setzen; wie Nauck nach Welcker gethan, obgleich er die gleichlautenden des Sophokles dem Achäermahl in Tenedos zuerkennt und sonst gewöhnlich titellose Fragmente, auch wenn sie mit besserer Wahrscheinlichkeit betitelten gesellt worden, unter die ungewissen setzt. Jene Verse über Eurymachos giebt Athenäos (667c) mit Nennung der Ostologen, diese nicht unter diesem Titel, sondern stellt sie in ganz gleichem Sinn und Bezug mit den nachgeahmten aus „Sophokles Achäermahl" der homerischen Anständigkeit des Schmauses bei Agamemnon und Streitens von Achill und Odysseus entgegen. Jene über Eurymachos heben nachdrücklich, in der Sprache ernsten Unwillens den Uebermuth hervor, diese haben in der metaphorisch-antithetisch witzigen Ausmalung den Ton kecker Selbstironie, die im Mund eines Odysseus, der (vgl. oben S. 90f.) über den Leichen der Freier steht und seine blutige That rechtfertigt, eben so unangemessen ist als Naucks runde Versicherung von einer solchen Vorstellung: Fuit drama satyricum.

Es sind solche Mißverständnisse, mit welchen man sich den Zusammenhang der Kunstübung des Sophokles mit der des Aeschylos, selbst vor einem Beispiel verdunkelt hat, in welchem er bis in's Einzelne an einer theilweise wörtlichen Parallelstelle vorliegt. Er wird sich uns noch weiter andeuten, wenn wir zunächst zum Achäermahl des Sophokles zurückkehren.

Von der Handlung des sophokleischen Syndeipnon zeigen uns die betitelten Ueberreste samt den titellosen, die mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit (Beitr. S. 270) hinzugezogen werden können, zwar so viel, daß hier an der Schwelle des Kriegsbodens die Achäerhelden vom Zechen zu bösem Streit kamen; ferner daß Achill, wegen seiner Hintansetzung sich vom Heere lossagend, sehr kaustisch von Odysseus behandelt wurde (Plutarch a. O.: „Odysseus, wie er bei Sophokles den Achilleus reizen will, sagt, nicht wegen des Mahles zürne er, sondern nunmehr du Troia's Zinnen vor den Augen hast, erbangst du.. und als Achill wiederum unwillig seine Abfahrt versichert: Ich weiß, was dich davontreibt; nicht Gefühl für Schimpf, Hektor

Eigenthum des ganzen Chores zu erkennen geben und somit geeignet sind, der im Obigen aufgestellten Regel zum Belege zu dienen.

Als Trygaios in der Parodos des Friedens vergeblich bemüht gewesen ist, den Chor zu bestimmen, weniger laut seine Freude zu äussern, damit der gefürchtete *Πόλεμος* nicht aufgeweckt werde, muss er zu seinem Schrecken gewahren, dass die Landleute, die ihrer Freude nicht Herr werden können, auch noch anfangen zu tanzen. Wenn er da in die Worte ausbricht:

τί τὸ κακόν; τί πάσχετ', ὤνδρες; μηδαμῶς, πρὸς τῶν θεῶν,
πρᾶγμα κάλλιστον διαφθείρητε διὰ τὰ σχήματα,

und der Chor ihm erwiedert:

ἀλλ' ἔγωγ' οὐ σχηματίζειν βούλομ', ἀλλ' ὑφ' ἡδονῆς
οὐκ ἐμοῦ κινοῦντος αὐτὼ τὼ σκέλη χορεύετον,

und namentlich, wenn es V. 329—330 heisst:

ΤΡΥ. *τοῦτό νυν, καὶ μηκέτ' ἄλλο μηδὲν ὀρχήσεσθ' ἔτι.*
ΧΟΡ. *οὐκ ἂν ὀρχησαίμεθ', εἴπερ ὠφελήσαιμέν τί σε,*

so erhellt daraus zur Evidenz, dass nicht etwa der Koryphäus, auf den der öftere Gebrauch des Singulars in der Anrede zu verweisen scheinen könnte, sondern der Gesammtchor hier in Thätigkeit ist. Oder hat nicht Trygaios, wenn eine Schaar von 24 Männern mit ihrem Geschrei die Luft erfüllt und unter ihren Füssen den Boden erzittern lässt, ganz andern Grund, Befürchtungen zu hegen, als wenn nur ein Individuum, der Koryphäus, in der angegebenen Weise seinen Empfindungen Luft machte?

Doch es würde uns hier zu weit führen, wollten wir auch nur die bemerkenswerthesten Fälle dieser Art zusammenstellen. Nur ein Beispiel sei noch angeführt, damit auch der eigentliche Tanz der Komödie, der Kordax, nicht unvertreten bleibe.

Achar. 341 ff. lesen wir:

ΔΙΚ. *τοὺς λίθους νῦν μοι χαμᾶζε πρῶτον ἐξεράσατε.*
ΧΟΡ. *οὑτοιί σοι χαμαί, καὶ σὺ κατάθου πάλιν τὸ ξίφος.*
ΔΙΚ. *ἀλλ' ὅπως μή'ν τοῖς τρίβωσιν ἐγκάθηνταί που λίθοι.*

Von den „Hirten des Sophokles“ ist sicher (Beitr. S. 273. Welcker 113), daß sie den Uebermuth des Kyknos und seinen Tod durch Achilleus und, bei dem vorhergegangenen abgeschlagenen Landungsversuch der Achäer, den Tod des ersten von ihnen, der das Land betrat, des Protesilaos enthielten. „Sophokles erzählt in den Hirten, daß Protesilaos durch Hektor erlegt ward“, sagt Tzetzes (z. Lyk. 530). Des Kyknos maßlose Drohrede ist uns noch zum Theil erhalten (458 N.). Daß die Anlander durch Hektor zurückgetrieben worden, daß erst der Sieg Achills über Kyknos den Kampf herstellte, sagt das Epos. Wenn daher die Bruchstücke aus Reden der troischen Hirten (459—61 N.), deren Sprache noch die Harmlosigkeit ihrer ländlichen Geschäfte und das Behagen friedlicher Genüsse athmet, die Meldung enthalten, wie einer auf dem Wege zu seinen Ziegen — „Kriegsvolk am Felsenstrande gehen sehen“, so bleiben wir ungewiß, welcherlei Kriegsvolk: ob die eben erst gelandeten Achäer? wozu wenigstens die ständige Sage nicht paßt, daß Protesilaos als der erste, der den Fuß an's Land setzte, fiel; ob, nach dessen Tod und dem Weichen der Achäer, die Mannschaft des herankommenden Kyknos? der nach Schol. Pind. Ol. 2, 90 an der Meerenge, von welcher der Hirt (Fr. 460 N.) spricht, seine Schiffe und Mannen aufstellte; oder ob es die Schaaren des Achilleus waren, der etwa bis dahin von der Achäerflotte getrennt, erst durch den Anblick ihres Weichens und die Nachricht vom Tode seines thessalischen Landsmanns Protesilaos bestimmt worden, auf seine Hand zu landen, um diese Scharte auszuwetzen. Es bleibt mithin auch zweifelhaft, ob das Wort des Hektor aus Sophokles Hirten (456 N.): „Süß ist des Arms Ersteifung (Ermüdung?) und vorübend Spiel“,[52]) als erster Ausdruck der Kampflust, womit er den Anlandern und dem Protesilaos entgegengeht, zu nehmen oder vielmehr so zu verstehen sei, daß Hektor nach seinem Sieg über den Letzteren (den vielleicht gleich der Prolog erzählte) dem Kyknos, der den neuen Kampf für sich allein begehrt, mit diesen Worter ausdrückt, die Ermüdung, die er bei diesem ersten Kampf und Sieg sich geholt, sei nur einer angenehmen Vorübung des Arms gleich zu achten. Gewiß aber ist nach der befestigten Sage, welche bei diesem Kriegsanfang sich Hektor und Achill nicht treffen läßt, daß der zuversichtliche Kyknos darauf bestand, allein mit seinen eigenen Schaaren die Achäer völlig zu vertreiben, daß dieser unverwundbar geachtete Sohn des Poseidon die Achäer schreckte und mit

---

[52]) Hesych: ξανῆσαι· κοπιάσαι. Phot. u. Suid. ξανῶ· κοπιάσω. Σοροκλῆς Ποιμέσιν· Ἕκτωρ τοῖς Ἀχαιοῖς βουλόμενος μάχεσθαι φησίν· ἡδὺ ξανῆσαι καὶ προγυμνάσαι χέρα.

und der Chor erwiedert:

ἀλλ' ἑψόμεσθα σὴν χάριν
τήνελλα καλλίνικον ᾄ-
δοντες σὲ καὶ τὸν ἀσκόν.

Die Schlussverse der Vögel werden sogar dreimal als Gesang bezeichnet. Zuerst lässt der Ἄγγελος, der die Nachricht von dem bevorstehenden Einzuge des Peisthetairos gebracht hat und ihn schon kommen sieht, folgende Aufforderung an den Chor ergehen V. 1718:

ἀλλὰ χρὴ θεᾶς
Μούσης ἀνοίγειν ἱερὸν εὔφημον στόμα.

Dann lässt sich der Koryphäus, der ein Hochzeitslied zu hören wünscht, V. 1728 ff. dahin aus:

ἀλλ' ὑμεναίοις
καὶ νυμφιδίοισι δέχεσθ' ᾠδαῖς
αὐτὸν καὶ τὴν Βασίλειαν.

Endlich äussert derselbe seine Befriedigung in folgenden Worten V. 1742 ff.:

ἐχάρην ὕμνοις, ἐχάρην ᾠδαῖς·
ἄγαμαι δὲ λόγων u. s. w.

Als Lied und zwar als Freudenlied wird auch Ritter 616 ff. bezeichnet, da es 615 heisst:

νῦν ἄρ' ἄξιόν γε πᾶσίν ἐστιν ἐπολολύξαι.

Die Chorpartie Lysistr. 1043 ff. giebt sich als ein μέλος zu erkennen, das vom männlichen und weiblichen Chore, die sich bisher feindlich gegenüberstanden, nun aber zur alten Freundschaft zurückgekehrt sind, gemeinsam vorgetragen wird; denn in dem darauf bezüglichen Vorschlage der Chorführerin heisst es:

ἀλλὰ κοινῇ συσταλέντες τοῦ μέλους ἀρξώμεθα.

Mit dieser Stelle hat V. 416 in den Fröschen grosse Aehnlichkeit, da hier auch ein aus verschiedenen Bestandtheilen zusammengesetzter Chor zu sich selber sagt:

βούλεσθε δῆτα κοινῇ
σκώψωμεν Ἀρχέδημον;

Zu dem mystischen Chorliede: Ἴακχ', ὦ Ἴακχε bemerkt Xanthias: ᾄδουσιν. Vögel 895 sagt der Chor:

heraus das Alleinstehen solchen Drama's nicht gefolgert werden. Aeußere Spuren und allezeit gültige dramatische Gesetze haben uns oben darauf geführt, daß Sophokles nach Aeschylos' Vorgang die Hauptfabel vom Achilleus (die Ilias) in einer Dramenfolge wiedergegeben, nur mit Einschluß der Angangshandlung im ersten Drama, die wir bei Aeschylos nicht finden. Jetzt, aus der zuletzt gegebenen Nachweisung, tritt uns auch das epische Vorspiel dieser Achilleusfabel, der erste Zwist des jungen Helden mit Agamemnon und seine erste gewaltige Erhebung nach dem Opfertod eines Kriegsgefährten, in einer Komposition des Sophokles entgegen, die gleichfalls den Vorgang des Aeschylos gehabt hat und nicht verleugnet.

5) Helena's Heimforderung. Von diesem Stück des Sophokles sagt Nauck nach Welckers Vorgang: den Inhalt scheine Schol. Il. 3, 206 zu geben: „Vor dem Krieg der Hellenen kamen Odysseus und Menelaos als Gesandte nach Troia, die Helena heimzufordern; wo die Andern alle mit Uebermuth gegen sie verfuhren; nur Antenor sie gastfreundlich aufnahm"; womit zu vergleichen sei Ovid Metam. 13, 200: „Das Geraubte und die Helena foderte ich (Odysseus) zurück, bewegte auch den Priamos und mit ihm den Antenor, aber Paris, seine Brüder, und die Räuber, die er geführt hatte, enthielten sich kaum — Du weißt es, Menelaos — thätlicher Frevel gegen uns." Also die vergebliche Gesandtschaft, die das kyklische Epos auf den Tod des Kyknos und die durchgesetzte Landung der Achäer folgen läßt, als Tragödie. Muß man nicht glauben, unsere Gelehrten halten jede beliebige Zwischenhandlung des Epos für genügend zu einem Drama? Eine Fabel dieser Art, die nur die Mitte von einem Drama, und diese nur dann, wenn ihr schließlicher Nichterfolg sofort zur Entwicklung einer sittlich bedeutenden Entscheidung würde, abgeben könnte, für das Ganze eines Dramatikers zu erklären, der, wie man zugleich behauptet, jedes einzelne Drama für sich abgeschlossen, ist in der That mit einigem Nachdenken über Das, was als dramatische Handlung möglich ist, was nicht, unverträglich. Welcker führt aus den Scholien zur Ilias noch weiter an, daß Antimachos die Gesandten meucheln wollen, Antenor sie gerettet. „Dieselben Verhältnisse, sagt er (S. 119), Gefahr und Entkommen sind in der Tragödie zu vermuthen, nur noch mit besondern Verwicklungen und mehr poetischen Bestandtheilen verbunden." Also ein Nebenmotiv, das ebenfalls nicht zur Entscheidung kommt. Ueber das Besondere giebt Welcker Folgendes. Fr. 179 N.: „Und selbst die Mundart mahnt mich wirklich, einen Hauch lakonischer Sprache einzuathmen, tröstlich an", nimmt Welcker (anders als früher Nachtr. z. Tril. S. 293) für Aeußerung

von einander ohne irgend einen greifbaren Unterschied in der Einzahl und in der Mehrzahl, in der ersten und in der zweiten Person. Zum Belege hierfür mögen einige Beispiele folgen. Der Koryphäus wendet den Singular an, während er von sich redet: Achar. 206: *ἀλλά μοι μηνύσατε*. 312: *εἶτ' ἐγώ σου φείσομαι*: 324: *ἐξολοίμην*. *ἢν ἀκούσω*. Vögel 337: *δοκεῖ μοι* u. s. w.: den Plural braucht er, bisweilen abwechselnd mit dem Singular, weil er sich mit den übrigen Choreuten eins weiss: Achar. 312: *ταῦτα δὴ τολμᾷς λέγειν ἐμφανῶς ἤδη πρὸς ἡμᾶς*: (*εἶτ' ἐγώ σου φείσομαι*:) 323: *οὐκ ἀκουσόμεσθα δῆτα*. (324: *ἐξολοίμην*. *ἢν ἀκούσω*.) Wolken 1458: *ἡμεῖς ποιοῦμεν ταῦθ' ἑκάστοθ'*. Rit. 611: *παρέσχες ἡμῖν φροντίδα*. Vögel 381: *ὡς ἡμῖν δοκεῖ*. Wie von sich so braucht der Koryphäus auch vom Chor den Singular, indem er jeden Einzelnen anredet: Wesp. 230: *χώρει, πρόβαιν' ἐρρωμένως*. Achar. 204: *τῇδε πᾶς ἕπου*. *δίωκε*. 319: *εἰπέ μοι*. *τί φειδόμεσθα τῶν λίθων*, *ὦ δημόται*: Frieden 508: *ἄγ' ὦνδρες*, 510: *πᾶς ἀνὴρ προθυμοῦ*. Für gewöhnlich bedient er sich aber des Plurals und zwar bald der ersten bald der zweiten Person: Achar. 206: *ἀλλά μοι μηνύσατε*. 238: *ἠκούσατ' ἄνδρες*, Achar. 627: *ἀλλ' ἀποδύντες τοῖς ἀναπαίστοις ἐπίωμεν*. Wol. 427: *λέγε νυν ἡμῖν*.

In ganz gleicher Weise setzt der Chor, wenn er seiner selbst Erwähnung thut, je nach Belieben oder nach Bedürfniss des Verses die Einzahl oder die Mehrzahl. Jenes geschieht unter anderm: Achar. 210: *οἴμοι τάλας τῶν ἐτῶν τῶν ἐμῶν*, 215: *ἠκολούθουν Φαΰλλῳ τρέχων*, 296 sagt Dikaiopolis zu den Choreuten: *μηδαμῶς, πρὶν ἄν γ' ἀκούσητ'. ἀλλ' ἀνάσχεσθ', ὠγαθοί* und 299 antworten sie: *οὐκ ἀνασχήσομαι· μηδὲ λέγε μοι σὺ λόγον*, 361: *πάνυ γὰρ ἔμεγε πόθος ὅτι φρονεῖς ἔχει*, 675 (in der Ode der Parabase): *ἐλθὲ ... ὡς ἐμὲ λαβοῦσα τὸν δημότην*. Rit. 329: *ὥστε με χαίρειν*, Vögel 334: *παρέβαλέ τ' ἐμὲ παρὰ γένος ἀνόσιον*, Wol. 461: *τὸν πάντα χρόνον μετ' ἐμοῦ .. διάξεις*. Plutus 639: *ἀναβοάσομαι τὸν εὔπαιδα*, Frösche 340: *ἔγειρε* [1] u. s. w.

1) Welcker las statt *ἔγειρε* — *ἐγείρου* und bemerkte dazu: „Das erste Wort sagt der Chor zu sich im Singular, wie er sich bei den Tragikern und bei Aristophanes so oft anredet.“

ohne große Uebelstände nicht spielbar gewesen. Wenn in der Gesandtschaftsverhandlung Odysseus sprach und, wie Welcker sagt, das Recht kräftig entwickelte, auch Antenor, wie er sagt, seine Beredsamkeit bewährte, und die Gegenpartei gleichfalls, wenn auch nur aus des Alexandros Munde sprach, so mußte in dieser Scene (weil mehr als Drei in einer nicht sprechen durften) Menelaos stumme Person sein, und auch Priamos, der sich, nach Welcker zu Antenors Rath und Gesinnung hinneigt, und von dem als König nothwendig ein entscheidendes Wort erwartet wird, mußte stumm bleiben. Die Seher, durch welche nach Welcker die Entscheidung erfolgt, durften nicht auftreten; ihre Sprüche und die so weit von Anlaß, Ort und Zeit abführenden Vorhaltungen, wie die, welche Welcker dem Kalchas machen läßt, konnten blos in Berichten des Odysseus und des Alexandros vorgebracht und gegeneinander gestellt werden. Jede Einrichtung, um jenen, welche ohne Unschicklichkeit nicht schweigen können, und diesen, welche entscheiden sollen, vermittelst Ab- und Zugängen und Scenentheilung das Wort zu verschaffen, hätte sich mit der Natur einer Gesandtschaftsverhandlung in Widerspruch gezeigt. Denn man lasse den Odysseus und den Alexandros abgehen, um die Seher zu holen und sie als Kalchas und als Helenos zurückkommen, so darf nun außer ihnen doch Niemand als Antenor sprechen, der im vorigen Auftritt derselben Scene neben ihnen in ihrer vorigen Gestalt, als der einzige noch übrige redeberechtigte Schauspieler aufgetreten. Ebendarum konnte der Priamos dieser Scene nur ein Statist sein, und darf auch jetzt nicht sprechen. Dieser Statist mußte gleich nach des Alexandros und Odysseus Abgang unter fortwährend stummem Spiel mit Antenor abgegangen sein, damit, nach einem Chorgesang, der Schauspieler des Antenor nun im Gewande des Priamos mit Kalchas und Helenos auftreten, und dieser nun redeberechtigte Priamos die Seher vernehmen konnte, um darnach dem von der Gesandtschaft allein noch übrigen, aber nothwendig immer stummen Menelaos den Bescheid zu geben. Indessen man lasse sich getrennte Vernehmungen, womit Priamos zwischen beiden Parteien wechsle, und die Verlegung des Hauptrathes hinter die Scene gefallen, man ordne dazu die Gespräche zwischen Menelaos und Helena, Paris und Helena, wie man will, und man bringe dabei den Mordanschlag des Antimachos, dessen „besondere Verwicklungen" Welcker nicht näher bestimmt, und die Rettung der Gesandten durch Antenor nach Möglichkeit an: welche Einheit ist in dieser Handlung? Sie hat keine, außer der, daß viele und mannichfaltige Hin- und Herreden, Dank der Frechheit des Alexandros und Vorspieglung des Helenos, zu nichts Besserem und, Dank der Vorsicht Antenors gegen Antimachos, zu nichts

ein vorausgehendes Lied des Gesammtchors nicht sowohl aus der zweiten Person Pluralis, sondern daraus, dass ein Einzelner mit seinem Gesange den schlafenden Bdelykleon nicht so leicht geweckt hätte und also vom Philokleon nicht so gebeten worden wäre, seine Stimme zu mässigen. Ganz ähnlich ist die Lage in der πάροδος des Friedens, wie wir bereits oben gesehen haben. Unsere Ueberzeugung, dass der Gesammtchor die πάροδος melisch vorgetragen, bauen wir auch hier nicht sowohl auf den Plural, der gebraucht ist, als auf die Erwägung, dass die Angst des Trygaios, der Πόλεμος möge erwachen, nur dann motivirt ist, wenn vom ganzen Chor ein mächtig erschallendes, nach V. 325 ff. von Tanz begleitetes Lied gesungen wird.

Nur das eine ist festzuhalten, dass, wenn von Seiten des Chores, d. h. bald des Koryphäus, bald des Gesammtchors an ihn selber eine Aufforderung im Plural oder mittelst collectivischer Pronomina ergeht, zu singen, zu tanzen und dergl., dass wir dann auch den Numerus zu den Beweisen für das Auftreten des gesammten Chorpersonals zu zählen haben. Stellen der Art finden sich in Unzahl. Vögel 1728 ff.: ἀλλ' ὑμεναίοις καὶ νυμφιδίοισι δέχεσθ' ᾠδαῖς αὐτὸν καὶ τὴν Βασίλειαν, 1745: καὶ τὰς χθονίας κλήσατε βροντάς, Thesmophor. 947: ἄγε νυν ἡμεῖς παίσωμεν, Frö. 375: χώρει νυν πᾶς ἀνδρείως.. καὶ παίζων καὶ χλευάζων, 383: ἐπικοσμοῦντες ζαθέοις μολπαῖς κελαδεῖτε, 395: παρακαλεῖτε δεῦρο, 416: βούλεσθε δῆτα κοινῇ σκώψωμεν Ἀρχέδημον, 370: ὑμεῖς δ' ἀνεγείρετε μολπὴν u. a. a. O.

VI.

Die Metra.

Es liegt uns nun ob, ein neues wichtiges Moment, das Metrum, ins Auge zu fassen, um zu sehen, inwieweit sich durch die Betrachtung desselben die Art des Vortrags näher bestimmen lässt.[1]

1) Wie es nicht anders sein kann, haben wir uns hierbei in erster Reihe an Rudolph Westphal, den competentesten Richter auf diesem

Kalchas und des Helenos in die Gesandtenverhandlung, eine künstliche, gezwungene sei, drängt sich auf. Der Beweis, daß Alexandros in dem Stück vorgekommen, ist noch minder zu halten. Das titellose Fragment, das z. B. in einer der Pleisthениden-Tragödien des Sophokles (Aërope zu Thyest) Platz fände, bringt keine Weisung auf Paris und Helena mit sich. In dem Glossen-Citat: „Alexandros in der Helena" ist „Alexandros" nach der Sitte des Citirens Dichtername. „Helena" ist mehrfach als Tragödien- und als Komödien-Titel vorhanden und Alexandros kommt als Tragiker- und als Komiker-Name vor, dabei die Komödie Helena von Alexis und von Anaxandrides oder, wie öfter verschrieben steht, Alexandrides[54]). Es ist also unüberzeugend, in „Alexandros" eine in ungewöhnlicher Form citirte tragische Rolle zu finden und zum Titel Helena den Verfasser Sophokles hinzuzudenken. Die sich schminkende Helena, die nur aus einem kühnen Textherstellungsversuch hervorgegangen ist, paßt in gar keine Tragödie des Sophokles. Demnach bleiben, als wirklich aus des Sophokles Helena herrührend, nur die Bruchstücke übrig, von welchen ich schon in den „Beiträgen" (S. 248) dargethan hatte, daß sie mit Wahrscheinlichkeit einer ganz andern Fabel gehören, derselben, die auch des Euripides Helena zu Grund liegt (s. oben S. 76 f.).

Dabei ging ich aus und muß noch jetzt ausgehen von der schönen Stelle, die Plutarch (Demetr. 45) als Rede des Menelaos bei Sophokles (ohne das Stück zu nennen) uns giebt: „So dreht im Umschwung mit der Gottheit starkem Rad sich stets mein Leben, so verändert's die Gestalt, dem Antlitz gleich des Mondes, das zwei Nächte sich in einer Form und Bildung nie behaupten mag, schwach erst und dunkel, und vom neuen Licht sodann zur Schönheit wachsend, voll und voller anzuschaun, und wenn's in seiner höchsten Herrlichkeit erschien, hinschwindet wieder und zum Nichts heruntersinkt." Welcker zieht diese Aeußerung an den Schluß der Gesandtschaftshandlung, als Bezeichnung des Scheiterns der Hoffnungen, welche Menelaos auf sein Recht, die Energie des Odysseus, die Stimmung der Helena, Gesinnung des Antenor und Neigung des Priamos gegründet. Ich muß leugnen, daß das Gleichniß auf diese Situation passe. Deutlich setzt es im Loose des Menelaos ein wiederholtes Emporgelangen zur Glückshöhe und wiederholtes Heruntersinken voraus. Es war in seinem Hochglanz, als Helena seine Frau geworden und ihm Kinder gab, es schwand, wie

---

[54]) Meinekke Quaest. scen. III. p. 25. 34.

sie ihm geraubt wurde. Indem er sie, um sie zurückzufordern, wiedersieht als Frau des Entführers, können ihm selbst die treusten Versicherungen ihrer Liebe nur um so schmerzlicher sein, und daß hier noch gestritten werden kann über sein Recht, daß seine Hoffnung, wie stark sie sei, von den noch sie vorenthaltenden Räubern und Beleidigern abhängt, macht sie nothwendig zu einer so getrübten und mit Bitterkeiten gemischten Empfindung und Stellung, daß man sie einer Vollmondspracht des Glücks unmöglich vergleichen, noch ihr Ende ein Sinken von der höchsten Höhe nennen kann, da es nur eine Kränkung befestigt, die noch keinen Augenblick zurückgenommen war. Erst als mit Ilions Einnahme volle Genugthuung und Helena mit reicher Beute wieder erlangt war, stand Menelaos Glück *zum zweiten mal* auf stolzer Höhe, sank aber sofort wieder, da ihn auf dem Rückweg Stürme der Mehrzahl seiner Schiffe berauben und auf lange Zeit weit ab von der Heimath verschlagen. Völlig zum Nichts indessen *zum zweiten mal* zu zerfließen, schien sein Glück nur in *dem* Augenblick, als (der Sage nach, die schon Stesichoros besang) ihm an Aegyptens Küste Helena sich in ein Scheinbild auflöste, womit die Götter den Räuber Paris, die Troer, und seit seinem Wiederbesitz den Gatten selbst getäuscht. Nur auf diesen Augenblick, da gleich darauf Menelaos die wahre Helena und bald mit ihr die Heimath, glückliche Tage, Göttergunst bis über den Tod hinaus erlangt, nur auf diesen wiederholten und vermeintlich gänzlichen Verlust der wiedereroberten Helena, der den heimathfernen, an Gefährten verarmten Menelaos außer sich bringt, paßt das vorstehende, von Sophokles. ihm in den Mund gelegte Gleichniß so völlig und entspricht so feinpoetisch dieser Situation, daß es zum Beweise genügt, Sophokles hat *diese* Fabel behandelt. Nach derselben sieht der Atride sofort zu seinem größten Befremden die wahre Helena nach siebzehnjähriger Trennung wieder. Unter diesen Umständen muß das Erkennen, so unwiderstehlich es sich aufdrängt, von Zweifel, Rührung, Verwirrung unterbrochen sein, und eine *solche* Erkennung drückt sich aus in jenem Bruchstück aus der „Heimforderung der Helena von Sophokles:“ „*Und selbst die Mundart mahnt mich wirklich, einen Hauch Lakonischer Sprache einzuathmen tröstlich an.*“ In der Handlung, welcher *Welcker* dies Geständniß einer im Zweifel begriffenen Wahrnehmung zutheilt, ist die letztere *deshalb* minder natürlich, weil die Gesandten nicht unangekündigt im Königspalast erscheinen konnten, darum auch Helena wohl eben so gewiß der Ankunft des Menelaos bereits entgegensah als er sie hier zu finden erwarten mußte, keines von beiden also sich die einzelnen Kennzeichen vorzuhalten brauchte, um von der Persönlichkeit des andern sich

nach einer um so viel kürzeren Trennung zu versichern. Dagegen in der ägyptischen Fabel ist auch bei Euripides die Erkennung, obwohl im Erblicken gegeben, von Zweifeln hingehalten, kürzer bei Helena wegen des entstellten Aeußern ihres schiffbrüchigen Gemahls, länger bei Menelaos, weil er bei Euripides eben erst herkommt von der Schein-Helena, deren Auflösung ihm erst nach diesem Zusammentreffen mit der wahren gemeldet wird. War nun bei Sophokles die Auflösung der scheinbaren dem ersten Anblick der wahren kurz vorhergegangen, so mußte das Wiedersehen derselben Gestalt, die kaum erst sich für Schein erklärend für immer von ihm geschieden, den Menelaos eben so nothwendig verwirren, und die Sicherheit des Erkennens allmälig an solchen unwiderstehlichen Eindrücken gewonnen werden, wie das Fragment einen in diesem Sinn hervorhebt. Bis hieher stimmen also die Ueberreste zu den Grundbedingungen der Fabel, die wir aus Euripides näher kennen, auffallend gut, ohne eigenthümliche Fassungen des Besondern auszuschließen. Völlig stimmt ein drittes Fragment. Bei Euripides weiß Helena, daß die Entführung der scheinbaren Person, die überall für die ihrige gehalten ward, durch Paris, und der furchtbare Krieg, der sich daraus entspann, ihr den allgemeinen Ruf einer treulosen verderblichen Buhlerin zugezogen, ihre Mutter und Brüder durch Kummer getödtet und Hellas mit Haß gegen sie erfüllt hat. Wegen dieser Last von unverdienter Schande frägt sie sich wiederholt (Eur. Hel. 56. 293): „Warum leb' ich noch!" und ruft nach Erwägung ihrer ganzen Lage: „Hier hilft nur Sterben! Drum wie sterb' ich ehrenhaft?" — Ganz dasselbe Motiv geben die Worte wieder, die uns von „des Sophokles Helena" angeführt sind: „Mir wär's das Beste, Stierblut trinken, ehedenn noch ärger mich belastet solcher schnöde Ruf." Weiter die Anführung bei Strabon, daß in „Sophokles Heimforderung der Helena" der Anlaß und Ort des Todes von Kalchas zur Sprache gekommen, verträgt sich leicht sowohl mit der Zeit dieser Fabel, in welcher des Kalchas Tod für bereits erfolgt und vom Gerücht verbreitet gelten darf, als mit dem Orte derselben, einer von Schiffern und Nachrichten häufig berührten Küste. Die Vorstellung, wie auch den Propheten der Heimweg von Troia nicht nach Hause, sondern in die Fremde und zu einer unerwarteten Todesart geführt, paßte, wie andere der mannichfaltigen Heimkehr-Abenteuer, ganz wohl in den Horizont einer Scene, welche das wunderbarste derselben vergegenwärtigt. Auch als ganz nur gelegentliche Erwähnung etwa in Menelaos' Munde, der es bei seinem Umtreiben auf Seewegen gehört, konnte sich dieses Ende des Kalchas beim Unterliegen in einem Seherwettstreit, natürlich anknüpfen an den Gedanken, der auch

in Euripides Helena (V. 749) vorliegt, daß über die Schein-Helena, diese leere Kriegsursache, nicht einmal der Heerprophet Kalchas den Aufschluß gegeben, der so viel unnütz vergossnes Blut erspart hätte. Uebrigens fehlt uns freilich die engere Verwicklung des Stücks. Da hierin der Dichter die eigne Erfindung zu zeigen hatte, können wir bei Sophokles nicht die nämlichen Nebenbedingungen der Situation wie bei Euripides voraussetzen, daß Menelaos förmlich schiffbrüchig, nicht etwa blos mit wenigen Schiffen hierher verschlagen, Helena durch die zudringliche Bewerbung des Königs beengt sei und nicht etwa die Hemmniß, die bei einer Fabel so romantischer Art nicht fehlen durfte, eine ganz andere; so auch die Entscheidung zum glücklichen Ende, ob durch Ueberredung, List, Gewalt, Spiel des Zufalls. Nur dieser Ungewißheit wegen können wir den Sinn desjenigen Bruchstücks nicht festsetzen, dessen zweite Zeile verdorben ist, die erste, mitten aus einem Satz genommen lautet: „Und zieh'n die Frau weg, die nicht Ruh' der Wange läßt ..."[55]. Die Wange, welcher die Frau zusetzt, kann ihre eigene sein, indem sie dieselbe aus wirklicher Trauer schlägt oder wie bei Euripides in vorgeblicher Todtenklage; es kann aber auch die Wange eines Andern sein, die sie bei anhaltendem Flehen nicht abläßt, zu berühren; wie beides der Sitte der Alten gemäß war. Das Eine oder Andere, und daß sie dabei von Mehren fortgerafft wird, giebt die Andeutung lebhafter Anfechtungen einer Frau, wie solche jedenfalls in dies Drama gehören. Der Titel „Heimforderung der Helena" kann so verstanden werden, daß er ein förmlich an den König gebrachtes Verlangen, die Helena zurückzugeben bezeichne. Doch nöthigt das Wort nicht, diese Form der Handlung vorauszusetzen. Auch wenn sie dem zur Wiedergabe ungeneigten König, ähnlich wie bei Euripides, ohne vorhergängiges Ersuchen, durch eine kluge Anstalt abgewonnen wurde, paßt das Titelwort nicht minder und drückt die „Heimrufung der Helena" durch das Schicksal und ihren Gatten aus. Mit Unrecht will Welcker den Dichter-Namen ändern in dem Citat des Chöroboskos: „Euripides in der Heimforderung der Helena: „„Ich aber war nicht ungetreu, o Freund!"" —

---

[55]) Erotian. Gl. Hippokr. p. 180 *θράσσει· ὀχλεῖ, ὡς καὶ Σοφοκλῆς ἐν Ἑλένης ἀπαιτήσει φησί·*

γυναῖκα δ' ἐξελόντες ἣ θράσσει γένυν
τὲ ὡς τοῦ μὲν ἕωλον γραφίοις ἐνημμένοις (sic).

In *μενέωλον* könnte *Μενέλεων* stecken. In den letzten Worten, in welchen Hermann die „Pinsel" für die sich schminkende Helena sah, fand Schneider „angezündete Fackeln" (*γράβια*) mit geringerer Aenderung und größerer Wahrscheinlichkeit; nur daß uns der Zusammenhang fehlt, den diese Fackeln beleuchten könnten.

„Ich aber war nicht ungetreu dem Bund“ steht wirklich in der Helena des Euripides[56]). Wegen der geringen Variante im Anhangswörtchen am Ende, wie deren in Citaten häufig begegnen, jenen bei Chöroboskos für einen andern Vers zu erklären und „Euripides“ in „Sophokles“ zu ändern, ist gewaltsam. Vielmehr ist aus dem richtigen Citat zu ersehen, daß auch für die Helena des Euripides der Titel „Heimforderung der Helena“ gebraucht wurde, und giebt dies eine Bestätigung mehr, daß das gleichbetitelte Drama des Sophokles dieselbe Fabel hatte.

Hier also haben wir wieder ein Drama des Sophokles, das der Handlung nach in sich geschlossen ist (vgl. oben S. 156 ff.) und mit seinen phantastischen Motiven und seiner abenteuerlichen Verwicklung eine heitere Befriedigung erreichen konnte. Zu den charakterpathetischen Prozessen aber, die nach Bernhardy bei Sophokles in einer nothwendigen Wechselbedingung mit der Einzeldramenform gestanden hätten, zeigt es in keiner Weise sich geeignet[57]).

Auf der andern Seite hat uns die Betrachtung der Epos-Episode, wie sie Welcker in dem Drama dieses Titels zu erkennen glaubt, von Neuem bestätigt, wie wenig der treue Anschluß an's Epos in den Umrissen, eine solche Vollendung der Handlung im einzelnen Drama, wie sie Bernhardy bestimmt, verbürgen könne.

6) Die Iphigeneia in Aulis von Sophokles hab' ich übergangen. Denn da hier das Opfer im Willen des Vaters und der Tochter vollzogen (wenn auch faktisch von der Göttin erlassen) wird, ist wenigstens die Möglichkeit, dies Stück in sich zu vollenden, nicht in Abrede zu stellen; wobei freilich die besondere Forderung der Göttin als wesentliches Motiv der Handlung und ihr unmittelbares Eingreifen im wunderbaren Schluß wieder nicht im Einklange mit Bernhardy's Behauptung steht,

---

[56]) Chörob. in Cramer Anekd. IV, 378. Etym. M. p. 430, 5: *Εὐριπίδης ἐν Ἑλένης ἀπαιτήσει· ἐγὼ δὲ προδότις οὐκ ἤμην, τέκνον.* Eur. Hel. V. 931. D.: *ἐγὼ δὲ προδότις οὐκ ἤμην φίλων.*

[57]) G. Hermann hatte geäußert (Eur. Hel. Lips. 1837. Praef. XVIII), die Möglichkeit lasse sich nicht leugnen, daß der Stoff der Heimforderung Helena's von Sophokles diese in Aegypten spielende Wunderfabel gewesen. Dagegen bemerkt Welcker (S. 119), dieser Stoff müßte bei Sophokles, nach seinem Dichtercharakter, das größte Bedenken erregen. Dies Bedenken erledigt sich aber aus Welckers Werke selbst theils durch die große Ungleichartigkeit der Auffassungs- und Behandlungsweisen, welche die Stücke des Sophokles nach seiner Darstellung haben, theils durch den Schluß der Einleitung Welckers (S. 98 f.), der im Gefühle dieser Mannichfaltigkeit sich gegen die Anwendung gleicher tragischer Prinzipien und dramatischer Formbegriffe auf alle Stücke und Stoffe ausdrücklich verwahrt und hierin einen Spielraum für den Dichter in Anspruch nimmt, der für besondere Bedenken zu breit ist.

daß bei Sophokles die Gottheit im fernen Hintergrund wirke. Den Troilos übergeh' ich gleichfalls, weil der Tod dieses zarten und muthigen Priamiden durch Achill, wovon die besondere Verwicklung uns nicht bekannt ist, eine tragischerschöpfende Form gehabt haben kann. Von Palamedes ist schon gehandelt (oben S. 176 f.).

So sind wir in der Kykloskette zur Ilias gelangt, aus welcher Welcker (S. 135) nur ein Stück, die Phryger, von Sophokles geschöpft und dieses von Ennius in seiner „Lösung Hektors," ebenfalls als einzelnem Drama, nachgebildet glaubt. Die Gründe, die mich im Gegentheil diese römische und die sophokleische Dichtung für Kompositionen von Dramen zu erkennen zwingen, sind oben (S. 105 ff. 118 f.) entwickelt. Die Vermuthung, daß Ennius in diesem Fall dem Sophokles gefolgt, beruht nicht auf einer nachweislichen Uebereinstimmung; da wir ja nur ein einziges Redestückchen aus Sophokles Phrygern haben; sie beruht nur darauf, daß der Titel bei Ennius gleichlautet mit dem des Schlußdrama's bei Aeschylos und der Nebentitel des Letzteren (Phryger) bei Sophokles wiederkehrt. Nach der Voraussetzung, daß Sophokles keine Trilogieen gedichtet, wie auch Ennius keine, daß also bei ihnen die Auslösung von Hektors Leichnam allein, ohne den vorhergegangenen tragischen Verlauf, welchen bei Aeschylos die vorausgehenden Dramen enthielten, eine runde Tragödie gemacht, war dann die Meinung natürlich, Ennius habe, bei der gleichen Handlungsbeschränkung, auch in der innern Ausführung besser dem Sophokles als dem Aeschylos nachgeahmt. Nun geben aber die Ueberreste aus dem Gedicht des Ennius Handlungszüge, die der Bitte des Priamos um Hektors Leiche weit vorausliegen. Von diesen führt Welcker selbst an: „Die den Achill bewaffnen möchten, um selbst zu feiern," eine Aeußerung über die Achäerhelden zur Zeit der stolzen Enthaltung Achills vom Kampfe; und: „Heraus rückt Hektor mit der vollen Heeresmacht und wirft auf unser Lager schon Belagerung:" der Moment des Beginnes der Schlachtnoth, die erst allmälig wachsend — „von ringsher enget Hektor unablässig ein" — zur Aussendung des Patroklos führt, dessen Tod hernach die Erhebung Achills zum Sieg über Hektor und nach der Mißhandlung von Hektors Leichnam und der Trauer um Patroklos nun erst die Auslösung des Hektor zur Folge hat. Indem Welcker annimmt, daß jenes Vorausgehende auch in Sophokles' „Phrygern" in der Art vorgekommen, daß das Gespräch des Achilleus mit Priamos darauf zurückgegangen sei, zieht er auch ein titelloses Fragment aus Sophokles, als einen Theil der Schilderung von der Ankunft der Thetis mit den neuen Waffen für Achilleus, hinzu (Inc. 691 N.). „Und

ein Gefolge rauschte stummer Fische nach, umschmeichelnd mit den Schwänzen die Gebieterin" („was freilich etwa auch in dem Satyrspiel des Sophokles „Achills Liebhaber" könnte gestanden haben; vgl. Fr. 155 f. N.). Dies weitausholende Gespräch bei der Herausgabe von Hektors Leichnam motivirt Welcker durch die anfängliche Weigerung Achills, weil Hektor „die Achäer zu hart bedrängt habe." Das wäre nun kein Beweis dafür, daß Sophokles „in dem beschränkten Umfang seiner nach innen mehr entwickelten Tragödie sich um so näher an's epische Muster gehalten." Denn im Epos ist das Motiv, welches Achill bei Hektors Zurückgabe überwinden muß, daß er dem Schatten seines Lieblings geschworen hat, die Leiche Deß, der ihn erschlagen, den Hunden auszuwerfen. Dies Motiv spricht sich kürzer aus, es hängt unmittelbar mit dem Pathos Achills zusammen, und ist darum tragisch. Nicht so jenes von Welcker vorausgesetzte. Deswegen der Leiche eines offenen Kriegsfeindes Schmach anthun zu müssen, weil er seinen Krieg auf's nachdrücklichste geführt, meint nur Verzweiflungspolitik oder Barbarei. Ein Held wird den Feind, der sich furchtbar tapfer bewiesen, darum ehren. Von Achill wär's doppelt unedel, am gefallenen Hektor den großen Schaden strafen zu wollen, den er den Achäern zugefügt; weil er selbst ihn gewünscht hat, damit sie erführen, was sie ohne ihn seien, und ausgesprochenermaßen diese empfindliche Folge seiner Hintansetzung abgewartet hat, eh er sich den Gedemüthigten wiedergesellte. Ungleich besser verträgt es sich mit einer Heldennatur, daß die Pein über den nicht unverschuldeten Verlust des theuersten Gefährten in wüthender Rache an Dem, der ihn entseelt hat, Erleichterung sucht, obwohl nicht findet, noch bei dieser Grausamkeit beharrt. Aber freilich, wenn Achill in dieser Tragödie die letzten Kriegsereignisse nicht anwendete auf die Frage der Auslösung Hektors, wozu brauchte er sie dem Priamos so umständlich zu erzählen? Umständlich genug thut er's nach Welcker. Er geht ja, nach dem zuerst angeführten Vers aus Ennius, bis auf die Lage vor diesen Kriegsereignissen zurück, wo die Helden, deren Beschädigung er am todten Hektor strafen will, vergeblich seine eigne Bewaffnung wünschten, und vergegenwärtigt diesen Zustand so objektiv, daß er von sich selbst in der dritten Person spricht. Nicht anders beschreibt er Hektors Angriff auf das Lager, nach den zwei andern Fragmenten so, daß er ihn ganz vergegenwärtigt. Wir müssen denken, daß er das Spätere, was noch näher hierhergehört, wie Hektor den Patroklos niedergemacht, wie schwer seine Leiche sich abkämpfen lassen, nicht kürzer durchging; zumal, wenn er bei Erwähnung seiner darauf folgenden Erhebung zum Kampf die Art, wie er zu seinen Waffen gekommen, so

Prokatalektische Tetrameter finden sich in dem überlieferten Texte nicht; es müssen aber aller Wahrscheinlichkeit nach diese Verse mit Westphal am Ende der Vögel 1755 ff. hergestellt werden. Schiebt man nämlich nach den Vorschlägen jenes Gelehrten im vorletzten Verse die Worte τήνελλα καλλίνικος ὦ ein, was hinreichend durch den Umstand motivirt ist, dass am Schlusse der Acharner dieselben Worte als Refrain wiederkehren, so erhält man ein Chorlied, das in prokatalektischen Tetrametern abgefasst ist und dem iobakchischen Thiasos des Archilochus, dem es nachgeahmt zu sein scheint, nicht mehr bloss dem Inhalt, sondern auch der Form nach entspricht. Wir erhalten dann nämlich drei stichische, aus je zwei Tetrametern bestehende Strophen, wovon die zwei ersten vom Peisthetairos, die letzte vom Chore gesungen wird.

Oefter als der prokatalektische ist der dikatalektische, d. h. der syncopirte katalektische jambische Tetrameter gebraucht. Westphal bemerkt S. 497 von diesem Verse, er werde von den Komikern in der Parodos an Stelle des gewöhnlichen katalektischen Tetrameters gebraucht und wie dieser monodisch vom Chorführer oder im monodischen Amoebaeum vorgetragen. So folgten in der Parodos der Wespen von 248 an auf 18 katalektische Tetrameter 25 dikatalektische, die der Koryphäus und ein Knabe zu singen hätten.

In Beurtheilung des vorliegenden Falles muss man, so viel wir sehen, Westphal unbedingt beistimmen. Zwar sagt Jul. Richter prol. ad vespas p. 77, Westphal habe versäumt, ein „vielleicht“ dazu zu setzen und es könne Jemand mit demselben Rechte behaupten, der ganze Chor habe diese Verse gesungen, ja die Stelle habe eine grössere komische Kraft, wenn man alle Greise mit allen Knaben im Gesange sich streiten liesse. Allein dieser Einwurf scheint uns dadurch hinreichend entkräftet zu werden, dass erst V. 271 auf die Wirkung des vereinten Gesanges alle Hoffnung gesetzt wird, dass also vorher nur vereinzelte Stimmen sich haben vernehmen lassen.

Westphal ist nur darin zu weit gegangen, dass er seine Behauptung zu allgemein gefasst hat. Denn von den dika-

lich wie in den vorhin genannten Fällen, bemerklich, wie nothwendig das Vorurtheil des Alleinstehens jeder Tragödie von Sophokles, angewendet auf solche, die mit andern zusammenhingen, durch die Motive gerade, die diesem Zusammenhang angehörig, in Fragmenten gegeben sind, sich von einer haltbaren Planmäßigkeit und Einheit entfernen muß. Da die Begründung derselben, wie hier des Brüderstreites und der Geisterscheinung Achills, im Zusammenhange nicht erkannt wird, werden sie zu Handlungsatomen die einander nur aufhalten und stören, der Dialog wird, wie auch hier wieder, nach Welckers Annahme, der des Heldengeistes mit Agamemnon, ein von seinem Zweck, dem vermeintlichen Alleinzweck der Einzeltragödie, wirkungslos abschweifender, da gerade sein wesentlicher Inhalt nach dem Zusammenhang, bei der Nichtannahme des letzteren blos als Abschweifung eintreten kann, welche Welcker dadurch weniger hervorstechend zu machen sucht, daß er noch andere, nicht bezeugte, Abschweifungen desselben Gesprächs hinzudenkt. Ist hingegen die Dramenverknüpfung begriffen, so ordnen sich die gegebenen Motive mit Sicherheit auch im besondern Stück dramatisch und steigern sich zu einer tragischen Gesammtentwicklung. Allerdings erscheinen in dieser „Ilions-Eroberung" entgegengesetzte Absichten in Zusammenstößen, die sich in unerwarteten Verwicklungen brechen, das Pathos von einem Theil der Handelnden auf den andern fortpflanzen und zuletzt sie alle in Willen und Schicksal unter einem Gesetz begriffen zeigen. Wie aber will Bernhardy an den vereinzelten „Lakonerinnen" das verschränkte Pathos und die Brechung seiner Widersprüche, wie am „Laokoon" für sich, im schließlichen Wahnjubel der Stadt und Auswandern des Aeneias die lösende Harmonie, und am „Lokrer-Aias" im freiausgehenden Siegerfrevel das Erhellen der Einigung der Interessen als letzten Zieles der Handlungen und Wirren darthun? Und wie läßt sich in „Polyxena," wenn man den Inhalt mit Welcker von den fortgehenden innern Motiven aus den Eroberungsdramen abschneidet, in der Scenenfolge der Brüderentzweiung, dann der Opferforderung Achills mit gelegentlich eingemischter Weissagung, dann der Streitreden zwischen Hekabe und Neoptolemos, endlich der Opferung Polyxena's, ein dramaturgischer Plan, ein „Ineinander aus zahlreichen Thatkräften und geistigen Triebfedern" erkennen? Es gilt hier Dasselbe, was oben an den Tragödien des Sophokles, die sich mit den epischen Stoffen der Achäerheimfahrten berühren, an der Palamedeia (S. 176 f.) und an der Odyssee (S. 136 ff. 148 ff.) nachgewiesen wurde: Bernhardy muß entweder die Beschränkung auf das einzelne Drama zurücknehmen oder die Formen, die er als feste Weise des Sophokles hinstellt, so weit sie das dramatisch Tragische be-

zeichnen, aufgeben. Diese mit jener festzuhalten, ist in allen diesen Fällen unvereinbar.

7) An diesem Ueberblick der Stücke aus dem troischen Kyklos erscheint die Art, wie Sophokles nach dem Epos dichtete, sehr mannichfaltig. Die kleinste Zahl der betreffenden Stücke (Memnon, Troilos, Iphigeneia) zeigt, nach der Fabel, wenigstens die Möglichkeit, ein Ganzes für sich gebildet zu haben. Die Mehrzahl sind solche, die Verknüpfung mit andern fordern und in den Ueberresten andeuten. Die Verknüpfung aber im Verhältniß zum Eposplan ist verschieden. Sie kann sich so weit spannen, wie in der Palamedeia, vom ersten Epos des troischen Kyklos über die andern weg bis zum vorletzten, dem Heimfahrten-Epos. Sie kann, wie in der dramatisirten Odyssee, die Haupthandlungen eines Epos und des an dieses geschlossenen (hier der Telegonie) zusammenfassen, oder, wie die tragische Ilias ein Epos in seiner Hauptfabel umfassen. Die Eroberung Ilions entspricht in der Folge der Handlungen der Kette der Episoden von derjenigen, die der epischen Ilions-Zerstörung vorangeht, durch die letztere hindurch bis in den Anfang des Heimfahrten-Epos. Es grenzen auch die Handlungen des „Achäermahls“ und der „Hirten“ eben so unmittelbar wie ihre Stoffe im ersten Epos des troischen Kyklos. Zöge man aber zu ihnen als weiterfolgenden Stoff aus demselben Vor-Epos der Ilias den „Troilos“ hinzu, so wäre es mit Ausfall einiger dazwischen liegenden Episoden, und mit noch größerem, wenn man ihnen die „Skyrierinnen“ voranstellt. So gewiß der „Alexandros“ nachfolgender Handlungen zu seinem tragischen Austrag bedarf, so gewiß liegt diese nur jenseits mehren Epen der Kette, in der Nähe des Zerstörungs-Epos; daß also hier, wie in der Ergänzung von „Achäermahl“ und „Hirten“, und wie bei der Palamedeia, die Gesammtverknüpfung eine andere sein muß, als der Pragmatismus der Episodenfolge im Epos. Dies ist aber auch bei der mit der letzteren scheinbar übereinstimmenden tragischen Eroberung Ilions und bei der dramatisirten Ilias in Rücksicht der inneren Ausführung der Fall, welche nicht nur viele Zwischenepisoden nothwendig ausschließt, sondern auch die Hauptmomente für den dramatischen Handlungsrhythmus vereinfacht und mit eigenen Mitteln ausbildet, dergestalt, daß, wenn sie auch, wie in der Ilias die sittliche Peripetie und die Lösung, oder, wie in der Eroberung, die Fortpflanzung der Schuld und die Erschöpfung nach entgegengesetzten Seiten, aus dem Epos nimmt, sie doch mit einer strengeren Oekonomie auf die Bestimmtheit des Zusammenschlusses und des Abschlusses arbeitet. Die tragische Ilias folgt der epischen nicht in die reichen Nebenwege und all die mannichfaltigen Hemmnisse ihres Fortschritts, und sie schließt mit der Lösung Hektors

ı Achills Gezelt, über welche die epische zu Hektors Leichenklage und Bestattung fortgeht. Die dramatische Eroberung reflektirt die weiteren Vorgänge an den engern, jedoch entwickeltern Zwecken und Wendungen ür kleinere Gruppen von Personen, und sie findet ihren Abschluß im Anfange des Heimfahrten-Epos und prophetischen Vorblick auf einen Theil eines Verlaufs. Die bestimmte Anlage des tragischen Ausgangs, durch welche die Odyssee des Sophokles den Inhalt der epischen Odyssee mit er Telegonie verknüpft, ist nicht erweislich oder wahrscheinlich als in der tzteren schon gegeben, vielmehr, wie der gleichfalls verknüpfbare „Eurylos", als Erfindung des Tragikers anzusehen. Es ist das einfache Gesetz er Gegenseitigkeit von Charakter und Schicksal, Wollen und Leiden, dessen Anschaulichkeit und Durchführung in Entscheidungen, je nachdem epische Stoffe sie hergeben oder zulassen, das verschiedene Maß bestimmt, in welchem der Tragiker jetzt im Epos weit getrennte Theile, jetzt eine Episodenfolge herausgreift, hier Zwischenglieder, dort Enden umbildet, ene Motive beibehält, diese sich schafft.

Es ist daher von der Mythenwahl des Sophokles zu wenig und zu viel gesagt, wenn man aufstellt, „in den Umrissen blieb er dem Epos getreu". Soll „Umrisse" die äußere Handlungsgestalt bezeichnen, so läßt ich das so allgemein nicht behaupten. Nach dem kleinen Epos war es Diomedes, der (wohl mit Odysseus) den Philoktet aus Lemnos holte; m Philoktet von Sophokles ist es Neoptolemos. Nach dem kyklischen Epos vermählte sich Odysseus mit der Thesproterkönigin Kallidike, nach Sophokles' „Euryalos" verführte er die Tochter des Thesproterkönigs Euippe. Nach dem kyklischen Epos ward Palamedes auf dem Wege zum Fischfang von Odysseus und Diomedes getödtet; „in der Tragödie, sagt Welcker, erfuhr diese Fabel die große Veränderung, daß gegen Palamedes von seinem Nebenbuhler Odysseus, welchen er vor dem Auszug überlistet hatte, eine falsche Anklage des Verraths aufgebracht, und er m Gerichte von diesem besiegt und von den Achäern zum Tode verurtheilt wurde." Nahm Sophokles in andern Fällen Handlungszüge und Verläufe aus dem Epos auf, so beweisen doch die genannten, daß diese Treue nicht Maxime für ihn war. Auf die eigentliche Zeichnung der Stoffe, die Linien der Ausführung selbst, kann Bernhardy diese Treue n den Umrissen noch weniger beziehen, da er ja selbst den Gegensatz er dramatischen Scene und Handlung gegen den Erzählungsfluß des Epos (gedrängten Raum, dramaturgischen Plan, ein Ineinander von Motiven) hervorhebt. Was bleibt nun für diese Treue übrig? Eine ungefähre Uebereinstimmung in Anlässen, Mitteln, Zielen der Handlung. Dies ist aber zu wenig gesagt. Unstreitig war das Verhältniß des So-

mittelbar darauf der Chorführer im anapästischen Tetrameter das Wort ergreift.

Melisch oder doch melodramatisch sind ferner die dikatalektischen Tetrameter in der Parodos der Frösche 394—397. 441—444 gebraucht. Der Inhalt weist die Verse dem Koryphäus zu, die marschartige Bewegung des Chors, die von den Versen begleitet werden soll, schliesst die blosse Recitation aus und verlangt mindestens melodramatischen Vortrag.

Weiter ist der syncopirte katalektische Tetrameter gebraucht Frieden 939:

ὡς πάνθ' ὅσ' ἂν θεὸς θέλῃ χὴ τύχη κατορθοῖ.

In dem entsprechenden Verse der Antistrophe ist etwas ausgefallen. Jul. Richter schlägt vor zu lesen:

σέ τοι θύρασι χρὴ μένειν καὶ μένοντα τοίνυν.

Dieser Vers muss einmal an und für sich und dann um des willen gesungen sein, weil er zu einer jambisch-anapästischen Strophe gehört und schon im nächstfolgenden Verse ein Wechsel des Rhythmus stattfindet.

Ein vereinzelter dikatalektischer Tetrameter findet sich ausserdem noch im Anfange der zweiten Parabase der Wolken, V. 1113, wo er die Stelle des Kommation vertritt. Auch in diesem Falle ist er unter Anwendung der *παρακαταλογή* vom Koryphäus vorgetragen worden, da er die Bestimmung hat, die abziehenden Schauspieler zu begleiten. Doch wird hierüber am besten bei Besprechung der Parabase gehandelt.

Ausser den jambischen Trimetern und den jambischen Tetrametern ist drittens auch das *jambische Hypermetron,* d. h. das aus jambischen Dimetern und einzelnen Monometern bestehende System bisweilen als dialogisches Metrum gebraucht worden. Seinen Platz hat dasselbe dann hinter den jambischen Tetrametern am Schlusse des Syntagma. Für gewöhnlich sind es Schauspieler, die sich dieser eilig dahinstürmenden, ruhelosen Verse bedienen, um mit Leidenschaftlichkeit einen Streit auszufechten, wie z. B. Ritter 367 ff. Kleon und der Wursthändler, Ritter 911 dieselben, Wolken 1089 die beiden Logoi, durch die kurzen, meist Schlag auf

und verschmelzen. Der Sache nach kann also der Tragiker dem Epos am treusten bleiben in den durchgreifenden Verknüpfungen von Handlungen zu einem in seinen Folgen erschöpften Plan. Wenn solche der Epiker neben der Anflechtung anderer Stoffe und Plane unmerklicher anlegt, unter Ablenkungen langsam verfolgt, und in der Abschließung selbst mit weiterströmenden Momenten mischt, so muß der Tragiker, dem ihre selbstthätig folgerichtige Vollendung Alles ist, sie gesondert aus der Breite des Epos und als Verknüpfung gesammelter entwickeln. Daher wird die Treue nach den inneren Formbegriffen Hand in Hand gehn mit Verschiedenheit in den Umrissen.

Die Versuche, die Umrisse einzelner Epos-Episoden zu Grenzen selbständiger Tragödien zu nehmen, in Alexandros, dem Odysseus im Wahnsinn, den Skyrierinnen, dem Achäermahl, der Heimforderung Helena's, den Lakonerinnen, der Nausikaa, den Phäaken, widerlegen sich dadurch, daß sie statt Tragödien ungeschlossene Scenen gewinnen. Und die Versuche, bei den Knotenhandlungen und den dazugehörigen Schlußhandlungen, die Sophokles miteinander dem Epos enthoben hat, wie bei der zum Patroklostod gehörigen Hektorslösung, den Knotendramen Sinon, Laokoon und der abschließenden Polyxena, den Niptra und dem Akanthoplex, von der Verknüpfung zu abstrahiren, widerlegen sich beständig dadurch, daß bei jedem solchen Drama gerade die Eigenschaften der Stoffe und Ueberreste, welche der Verknüpfung angemessen sind, sich in dieser Behandlung auf Selbständigkeit unbequem, zweckwidrig und dieser Selbständigkeit hinderlich zeigen.

Da jedoch die vorstehende Nachweisung dieses Erfolgs an den einzelnen Beispielen sich auf Herstellungsversuche zu ihrem größern Theil verlorener Dramen bezieht, kann sich die widerlegte Ansicht in die Asyle der Nacht flüchten. Sie kann behaupten die von mir aufgezeigten Uebelstände und Widersprüche, wenn sie schon an den von der gegentheiligen Ansicht selbst anerkannten Stoffen und ihren Verwendungen der Ueberreste dargethan sind, hätten in den verlorenen Theilen durch die uns unerreichbare Kunst des Dichters ihre nicht zu errathende zweifellose Vermittlung und Hebung gefunden. Darum schließe ich mit dem Beweise vom demselben.

22. Widerspruch derselben Gelehrten-Ansicht in der Erklärung der uns erhaltenen 7 Tragödien von Sophokles.

Vergleicht man in Bernhardy's Literaturgeschichte die in mehren Kapiteln eingeschärfte Definition der sophokleischen Einzeltragödie mit

keit des Rhythmus aufgehoben wird, so dass er sich der Prosa des gewöhnlichen Lebens mehr nähert.

Alle anderen jambischen Systeme, (z. B. Achar. 929 ff. Thesmoph. 969 ff. Fried. 856 ff. Ekkles. 483 ff.), sowie die jambischen Strophen sammt und sonders, (Plutus 290 ff. Fried. 512 ff. Vögel 851 ff.), sind melischer Natur und dem vereinten Chore zu übergeben. Es sind meist Jubellieder, Spottgesänge und Marschprocessionen, die in diesem Rhythmus gedichtet sind, eine Eigenthümlichkeit, die sich aus dem Ursprung der in Rede stehenden jambischen Systeme und Strophen erklären lässt. Dieselben gehen nämlich auf den Cultus der Demeter und des Dionysos zurück. Aristophanes selber liefert hierfür den besten Beweis, da er Frösche 384 ff. in einem antistrophisch gegliederten jambischen System die Demeter anruft und ein anschauliches Bild von dem Feste derselben entwirft; er wird aber sicher hier so gut wie an andern Stellen jener herrlichen Parodos die Vorgänge bei der eleusinischen Festfeier bis herab zum Metrum der Lieder mit aller Treue nachgeahmt haben. Dazu nehme man das in Jamben geschriebene Phallophorenlied des Dikaiopolis Achar. 263 ff., den Gesang beim Festzuge der Thesmophor. V. 969 ff., und es kann nicht zweifelhaft sein, dass die jambischen Gesänge ursprünglich von Festchören gesungen wurden und schon darum auch in der Komödie dem Chore zugetheilt werden müssen.

Es ist nicht nöthig, die jambischen Systeme und Strophenbildungen im Einzelnen durchzugehen; wir würden daraus für unsere Zwecke nichts weiter gewinnen. Man möge sich also an der Bemerkung genügen lassen, dass mit Ausnahme der Trimeter, Tetrameter, Dimeter und Monometer, von denen wir nachgewiesen zu haben glauben, dass sie bald melisch, bald dialogisch, bald vom Chor, bald vom Koryphäus gebraucht worden sind, alle andern jambischen Verse und Bildungen, sie mögen vorkommen in welcher Verbindung sie wollen, nur melischen Character haben und als Lieder dem Gesammtchor gehören.

In dieser Hinsicht könnten nur die Stellen Achar. 929 ff. 1008 ff. 1037 ff. Bedenken erregen. Zwar dass wir hier

Lieder, carmina amoebaea vor uns haben, liegt auf der Hand. Es fragt sich nur, wer singt die Strophen, die auf den Antheil des Chores fallen, der Chor selber oder der Koryphäus? Westphal bestellt in seiner Uebersetzung dieses Stückes den Koryphäus zum Sänger; nach Donner, Droysen, Alb. Müller u. A. ist es der Gesammtchor, der mit Dikaiopolis diese kommatischen Lieder im Wechselgesange vorträgt. Wir schliessen uns der letzteren Ansicht an. Denn will und kann man auch darauf keinen Werth weiter legen, dass Dikaiopolis den Chor im Plural anredet, V. 1011:

τί δῆτ', ἐπειδὰν τὰς κίχλας ὀπτωμένας ἴδητε;[1]

ein Umstand, dessen geringe Bedeutung wir früher nachgewiesen haben und der hier um so weniger ins Gewicht fällt, als Dikaiopolis (V. 943) sich auch einmal, und wenn die Conjectur von A. Müller *κατάξειας* für *καταγείη* richtig ist, sogar zweimal im Singular an den Chor wendet:

ἰσχυρόν ἐστιν, ὦγάθ', ὥστ'
οὐκ ἂν καταγείη ποτ', εἴ-
περ ἐκ ποδῶν κάτω κάρα κρέμαιτο,

so werden wir doch durch den Singular *ἤκουσας* V. 1015, den nicht der Koryphäus sondern nur der Chor gebraucht haben kann, indem sich in der zweiten Person die Choreuten wechselseitig, einer den andern andern anrufen, wie z. B. auch in dem Chorliede V. 836:

εὐδαιμονεῖ γ'ἄνθρωπος· οὐκ ἤκουσας οἷ προβαίνει
τὸ πρᾶγμα τοῦ βουλεύματος;

dann V. 1041, V. 971 und sonst, wir werden durch diese Verbalform, sage ich, mit Nothwendigkeit auf den Chor hingewiesen; und dann giebt es auch eine viel wirksamere Scene, wenn wir, während Dikaiopolis den Sykophanten wie ein thönernes Gefäss einpackt, den Gesammtchor singend sich mit ihm unterhalten und nach dem Takt des Liedes tanzen oder doch sich vor- und rückwärts bewegen lassen. So urtheilt auch Marcou in seiner Schrift De Choro et carmine

1) Westphal braucht ohne Weiteres den Singular; er sagt: „Wie wird sich dann dein Auge erst an meinen Drosseln weiden!“

nöthig sich zu Grunde richte, ohne einzusehen, daß es ein Irrthum sei, die „reinste Gesinnung" zur That zu machen und dabei das „bessere Recht" zu verletzen, das „selbst dem leidenschaftlichen Eigenwillen des Staatsoberhauptes zur Seite steht". Eine pathetisch tragische Vorstellung ist in der Erschütterung dadurch erhebend, daß sie uns ganz fühlen läßt, die Person, deren Untergang wir mitempfinden, würde nicht zum Opfer fallen, wäre nicht das Erhabene, Unwiderstehliche, Allgemeine, dem sie erliegt, mit ihrem eigenen Bewußtsein und Willen, ihrem Selbst untrennbar eins, wie es auch unser unveräußerliches Selbst ist. So fühlen wir, Antigone würde nicht so offen dem Verbot entgegenhandeln, wäre die Heiligkeit des Todtenfriedens und die Unverbrüchlichkeit der Geschwisterliebe nicht eins mit dem ganzen Leben ihrer Seele, und sie würde nicht mit solcher Aufopferung der Anhänglichkeit an die Schwester, an den Geliebten, an alle Reize des Lebens in Selbstvernichtung stürzen, wäre nicht das ruchlose Urtheil, das sie trifft, eine Verwerfung dieser Heiligkeit des Todtenfriedens und dieser Unverbrüchlichkeit der Geschwisterliebe, die sie, als ewige Gesetze, so ganz für Grund und Wesen ihres eignen Lebens erkennt, daß sie die Aufhebung derselben als Aufhebung ihres Selbst empfindet. Ihre Verzweiflung ist (V. 624), „gottlos zu sein *darum*, weil sie Gottesfurcht bewies"; und weil ein Dasein, wo diese Macht nicht mächtig, diese Heiligkeit nicht heilig ist, ihrem ganzen Selbst widerspricht, darum trennt sie selbst sich ganz von diesem Dasein. Sie kann das widersprochene Unwidersprechliche anders nicht behaupten, als daß sie es mit ihrem Leben vom Widerspruch losreißt. Es ist das Heilige, das unverbrüchlich Liebende, was aus ihr selbst wirkend, das einzige ihr gebliebene Wirkliche, das seinen unbedingten Anspruch anerkennt, ihr Leben hinnimmt. Es wird daher in dieser Selbstopferung dies Heilige, Unbedingte zeitlich gegenwärtig als die erschöpfende Macht, die dieses Leben *darum* aufhebt, weil sie sein wahres Wesen ist. Dies ist es, wodurch der tragische Untergang eben so erhebend als erschütternd wirkt, daß in seiner Anschauung das unbedingte Wesen des Menschen, wie es das Leben erschöpft, am Mitgefühle dieser Erschöpfung in unserer Brust gegenwärtig wird als konkrete Macht, nicht als ein abstrakter Hausmoralsatz. Läuft hingegen die Vorstellung auf den letzteren hinaus, macht sie, um unsre „Praxis" aufzuklären, uns den Irrthum einer unpraktischen Sele deutlich, so kann die Anschauung, wie unter Unsersgleichen dem Irrthum Schmach folgen müsse, uns nicht erheben, und auch die Hoffnung, uns selber besser hüten zu können, kann nach *Bernhardy's* eigenen Thesen nicht erhebend sein. Sie ruht nach diesen auf sehr niederschlagenden Bedingungen. Auf der letzten Pagina vor der

In der Folge ging der Vers in alle Dichtungsarten über, in die erotische und symposische, die tragische und komische. Von den Tragikern hatte Phrynichus besondere Vorliebe für ihn, weshalb er auch, freilich mit Unrecht, *εὑρετῆς τοῦ τετραμέτρου* genannt wurde. So viel aber ist sicher, dass Phrynichus der erste war, der den Tetrameter im Dialog verwerthete und dass sich Aeschylus in den Persern (S. V. 158 ff. 215 ff. 702 ff.) diesem Vorgange anschloss.[1]

Was die Anwendung des trochäischen Tetrameters in der Komödie betrifft, so machten die sicilischen Komiker einen ausgedehnten Gebrauch von ihm, namentlich Epicharm, woher das Metrum Epicharmium genannt wurde. Da die Zahl der Tetrameter in seinen Dichtungen grösser war als die der jambischen Trimeter, so muss man vom Aristophanes sagen, dass er einen relativ sparsamen Gebrauch von diesem Verse gemacht, doch findet er sich auch hier noch oft genug.

Aus diesem kurzen Ueberblick über den Ursprung und die Geschichte des Tetrameters bis zu Aristophanes hin erhellt die Möglichkeit einer doppelten Behandlung dieses Verses von Seiten des Dichters. Der Tetrameter ist ein Tanzvers und kann melischen Vortrag haben, wie das in alter Zeit der Fall war, er kann aber auch, wie bei den Tragikern und den sicilischen Komikern, im Dialog seine Stelle finden und einfach recitirt werden.

Die Stellen, an denen der Tetrameter zu stehen pflegt, sind die Parodos, die darauf folgenden bewegten Scenen und die epirrhematischen Partieen der Parabase.

Westphal bemerkt S. 451 über den Vortrag des Tetrameters an allen diesen Stellen, er scheine ein eigentlich melischer zu sein. Wir können uns damit nicht einverstanden erklären. Es gilt der Satz unbedenklich von den Tetrametern in der Parodos, die ja immer melisch resp. melodramatisch vorgetragen wird, damit der Chor unter den Rhythmen des Gesanges seinen Einzug halte. Für einen

---

1) Vgl. Suidas v. Φρύνιχος. Bernhardy II^{2}, 2, 16. Arist. de art. poet. c. 4.

solchen Zweck war aber kein Metrum brauchbarer als das trochäische, weshalb der Scholiast zu Achar. 204 mit Recht bemerkt: *γέγραπται δὲ τὸ μέτρον τροχαϊκόν, πρόσφορον τῇ τῶν διωκόντων γερόντων σπουδῇ· ταῦτα δὲ ποιεῖν εἰώθασιν οἱ τῶν δραμάτων ποιηταὶ κωμικοί καὶ τραγικοί, ἐπειδὰν δρομαίως εἰσάγωσι τοὺς χορούς, ἵνα ὁ λόγος συντρέχῃ τῷ δράματι.* Es gilt jener Satz auch von den Tetrametern in der epirrhematischen Syzygie, da dieselbe, wie wir später genauer sehen werden, von tanzartigen Bewegungen des Chores begleitet zu werden pflegt. Dagegen scheint es uns durchaus nicht erlaubt, den Tetrametern innerhalb der Epeisodien den dialogischen Character abzusprechen. Fassen wir z. B. die Stelle Achar. 302—334 einmal näher ins Auge. Ein Tanz wird nicht aufgeführt, eine besonders schnelle Bewegung der Choreuten findet auch nicht statt, oder sie hat doch gegen vorher sehr abgenommen. Denn während der Chor kurz vorher V. 229—301 in bewegten Kretikern die höchste Aufregung verräth und sich mit aller Bestimmtheit weigert dem Landesverräther Gehör zu schenken, so äussert der Koryphäus, der 302 unzweifelhaft das Wort ergreift, zwar noch denselben Entschluss, lässt sich aber nichts desto weniger herbei, mit Dikaiopolis in einem längeren Gespräche (302—334) sich zu unterreden. Erst 336—346 ist es wieder der Gesammtchor, der seiner Verzweiflung über den Verlust des Kohlenkorbes Luft macht.

Was spräche in dieser Partie trochäischer Tetrameter, die sich so deutlich als eine, wenn auch bewegte, doch maassvoll gehaltene Unterredung von den Wuth- und Schmerzensausbrüchen des Chores, die ihr vorangehen und nachfolgen, abhebt, und während welcher der Chor seinen schon vorher eingenommenen Platz nicht verlässt, was spräche also dafür, diese Tetrameter singen zu lassen?

Oder mit welchem Rechte könnte den drei Tetrametern Rit. 319—322, die dem Chorliede vorausgeschickt sind und in denen der Chorführer seine speciellen Erlebnisse mittheilt, der dialogische Vortrag abgesprochen werden?

Die Tetrameter Wesp. 422 ff. enthalten den Befehl des Führers zum Angriff; die Verse Wesp. 480 ff. eine schlichte

Bemerkung; die im Fried. 427 eine einfache Frage; die Tetrameter Vögel 320—326 ein leidenschaftsloses Zwiegespräch zwischen Epops und dem Chorführer. Womit könnte man den melischen Vortrag dieser Stellen beweisen?

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die 4 Tetrameter Fried. 556 ff. Dieselben stehen nämlich mit denen, die dem Trygaios gehören, unverkennbar auf gleicher Linie. Diese aber sind recitirt worden, da bei V. 552 ohne Satzende und ohne irgend welche Interpunction aus dem dialogisch-jambischen Trimeter in den trochäischen Tetrameter übergegangen wird: wir halten also und wohl mit gutem Rechte dafür, dass die Tetrameter des Chores, oder richtiger gesagt, des Koryphäus ebenso wie die des Trygaios dialogisch vorgetragen wurden. Westphal erklärt S. 451 diese Stelle gleichfalls für sehr significant, jedoch nur, um auf Grund derselben zu dem entgegengesetzten Resultate zu gelangen. An seiner Ausführung ist jedoch nur so viel wahr, dass der Wechsel des Metrums und speciell die Wahl des trochäischen Tetrameters auf den freudig bewegten Inhalt zurückzuführen ist; der melische Gebrauch derselben ist damit noch keineswegs erwiesen.

Eine höchst characteristische Scene ist auch die der Lysistrate V. 614—635 = 636—657, in welcher sich die Männer und Weiber gegenüber treten. Zu Anfang der antistrophisch gegliederten Gesänge stehen je zwei trochäische Tetrameter, auf welche lyrische Maasse folgen, und eben um des Gegensatzes willen, und weil der Inhalt der Tetrameter der Prosa viel näher steht als dem schwungvollen Tone der Lyrik, dürfte es sich empfehlen, auch hier die Annahme der einfachen Recitation zu befürworten. Anders wird von den Tetrametern V. 626 ff. = 648 ff. zu urtheilen sein. Denn es liegt hier eine Art epirrhematischer Syzygie vor, wie Inhalt und Versmaass bezeugen, und die ist dem Gesammtchor zum melisch-orchestischen Vortrag zu überweisen.

Nicht so ganz einfach liegt die Sache Thesmophor. 659 ff. und 685. Hier wird zum Tanze aufgefordert, wobei das Suchen nach verborgenen Feinden nur zum Vorwande dient,

findet Bernhardy in der „kühnen Entschließung der Elektra, selbst den Aegisth zu tödten," welche, da sie nicht ausgeführt wird, immer nur Seelenmalerei bleibt. Dabei vollendet das Nächstfolgende den Widerspruch mit der Definition. Diese gab dem Sophokles (S. 702) die „verflochtene Peripetie," und sagte, „er versteckt und verschlingt seinen Plan, um das Auge für die Höhen und Tiefen der geistigen Welt zu schärfen. Hier, auf dem Gipfel des Charakterbildes (S. 805) heißt es: „Auf diesen Punkt der höchsten Spannung gelangt der Zuschauer in vollkommener Sicherheit des Gemüths, da er von Anfang her um den Plan der Handlung weiß".

Mit Preisgebung also seiner eigenen allgemeinen Behauptungen erkauft Bernhardy bei diesem einzelnen Drama die Vorstellung einer einheitlichen Vollendung, aber er gewinnt sie auch so nicht mit Wahrheit. Da die befestigte Fabel, wie sie dem Sophokles vorlag, die Familienzerrüttung in diesem Königshause, als eine von Schuld zu Schuld sich fortbedingende, eine Erinnyen-Drangsal, namentlich den Muttermord Orests, wenn schon ihm auferlegt durch die Racheforderung von seines Vaters Blut, doch nicht minder als furchtbares Verbrechen darstellt, das ihm lange Verfolgung von den Erinnyen der Mutter zuzieht: so ist der Theil der Fabel, den die „Elektra" giebt, die über das Gelingen der That Orests nicht hinausgeht, ohne abschließende Beruhigung, ohne sittliche Auflösung. Dies darf Bernhardy nicht zugeben, der versichert hat, daß Sophokles im einzelnen Drama (S. 702) nach vollbrachtem Kreislauf des auf alle handelnden Personen sich fortpflanzenden Pathos die Ausgleichung in einer höhern Wahrheit erreiche. Um dies bei der Elektra wenigstens theilweise festhalten zu können (denn daß hier das Pathos den ganzen Kreis der handelnden Personen durchlaufe, zeigt er nicht und kann es nicht zeigen), muß er zwei unhaltbare Annahmen machen. Die erste ist, daß die Grundgestalt und Natur der Fabel von Sophokles außer Kraft gesetzt sei; was er (S. 804) mit den Worten ausdrückt: „Die Idee der Blutrache tritt eben so sehr als die Vergangenheit der Atriden in den Hintergrund," (S. 805) „die Erinnyen sind ausgeschlossen." Daß dem nicht so sei, werd' ich am Drama selbst in meiner Einleitung zur Elektra zeigen. Hier beschränk' ich mich auf die zweite dieser Annahmen, die um eine vollkommene Lösung am Ende dieses Drama's zu gewinnen, den Muttermord Orests für eine einfach gute That, die sittliche Haltung der Elektra für gerechtfertigt erklärt. In diesem Sinn bezeichnet Bernhardy als das Wesentliche der Komposition das „sittliche Bild, den strengen und starken Charakter der Elektra, die von den Mördern des Agamemnon verfolgt, um ihren Vater

trauert und duldet, in der Klage um ihn eine Lust empfindet und die Trübsal überwindet, zugleich in den Gefühlen der Rache, wiewohl ohne Hoffnung, ihre Thatkraft sammelt. Von diesem „Geist des Hasses und der Liebe," der die Heldin beseelt, behauptet er, „sein Feuer werde durch Maß und Reife gedämpft."

Umsonst hat Sophokles den Charakter der Chrysothemis erfunden und zweimal in ihren ausführlichen Auseinandersetzungen mit der Schwester den Unterschied klar gemacht, der zwischen einem vollen Gefühl von der Sünde und Schande des Hauses, dem aber das Bewußtsein der eigenen Beschränkung und nothwendigen Geduld zur Seite bleibt, und jenem ungezügelten und unbesonnenen Haß der Elektra besteht, welche den Gehaßten, mit denen sie leben muß, auch die Gegenschritte zum Vorwurf macht, die sie selbst durch ihre offene Bitterkeit hervorgerufen hat und fortwährend absichtlich hervorreizt. Das ist sittliche Strenge (gegen Andere, aber nicht gegen sich), sittliche Stärke (gegen äußern Harm, aber nicht gegen die eigene Leidenschaft). Umsonst hat Sophokles auf's bestimmteste das Betragen bezeichnet, durch welches Elektra die Mutter und den Hausherrn zwingt, sie als peinliche und höchstgefährliche Hausgenossin niederzuhalten; umsonst läßt er diese Tochter, als ihr die Mutter mit versöhnungsuchenden Aeußerungen das Wort frei giebt, die ganze Schande der Mutter ihr in's Angesicht und vor Zeugen mit der schneidendsten Härte vorrücken und ihr auch die Entfernung des Orestes, zur Last legen, den sie mit demselben Athem ihr bekennt, „selbst entfernt zu haben," um ihn, „wenn sie's vermöchte, zur Fluchgeisel der Mutter zu machen." Das ist Maß und Reife. Umsonst läßt Sophokles hernach bei der Nachricht vom Tode des Orest, als Klytämnestra neben Ausbrüchen unzweideutigen Mutterschmerzes eingesteht, durch diesen Verlust von der beständigen Drohung erlöst zu sein, mit welcher Elektra „Tag und Nacht ihr das Herzblut ausgesogen," dieses wahre Geständniß des entsetzlichen Zustandes, den die Tochter der leiblichen Mutter bereitet hat, von dieser für einen Hohn ausgeben, den die Mutter am todten Orest auslasse! Dies ist Maß und Reife in Haß und Liebe. Den Gipfel dieser Eigenschaften sieht Bernhardy da, wo Elektra sich aus dem tiefen Schmerz über den vermeinten Tod ihres Bruders ermannt und mit rührender Beredtsamkeit den kühnen Entschluß ausspricht, selber den Aegisth zu tödten." Die weise Kunst des Sophokles hat den Hervorgang dieses Entschlusses durch eine dem Zuschauer klare Täuschung der Elektra motivirt und ihn gerade in den Augenblick verlegt, wo er, wie der Zuschauer weiß, am allerunnöthigsten ist, da der Rächer Orest lebt, da ist, und sein Entschluß bereits zum Werke schreitet. Der Dichter

hat so die höchste Bitterkeit des Jammers und des Hasses der Elektra vor des Zuschauers Einsicht auf das Unwirkliche, Irrige, auf die menschliche Kurzsichtigkeit über das Vergangene, die eigene Lage, die nächste Zukunft gestellt. Daraus, meinte er, würde dem Zuschauer, der menschlich genug fühlt, um von der wilden Unkindlichkeit der Elektra beleidigt zu sein, die Ahnung aufsteigen, daß diese kurzsichtig Entrüstete, wie über den äußern Grund ihrer Entrüstung, so auch über den innern, und wie über den Weg zum Ziel, so auch über dies Ziel selbst, worin sie nur Gerechtigkeit und ihre höchste Freude sieht, sich bitterlich täusche. Der Grieche verstand das; er war gewohnt, jenseits der Ermordung der Klytämnestra den Orest wahnsinnig und Elektra kummervoll zu sehen. Unsere Gelehrten aber finden in dem Racheentschluß der Elektra nur die Gipfelung eines sittlichstrengen Charakters, der bei gesammelter Thatkraft und feurigem Gefühl Maß und Reife habe.

Hier liegt uns das eigenthümliche philologische Moralsystem offen; denn Bernhardy steht nichts weniger als allein in diesen Ansichten. Antigone, die niemanden verfolgt, niemanden ein Leid thun will, nur, wie sie selbst sagen, aus Gewissen, an der Leiche ihres unglücklichen Bruders die letzte Liebespflicht nach heiligem, unveräußerlichem Recht ausübt, die, sagen sie, übernimmt eigenmächtig, ohne ihre Befugnisse zu messen, durch ihre Willkür eine schwer zu büßende Schuld, weil sie dem besseren Recht, nämlich dem leidenschaftlichen Eigenwillen des Staatsoberhaupts zuwiderhandelt; aber Elektra, die den Gatten ihrer Mutter, der eben so faktisch wie Kreon, Staatsoberhaupt, und nicht, wie dieser, seit einer Stunde, sondern seit vielen Jahren ist, der jetzt auch, wenn Orest, wie Elektra glaubt, nicht mehr lebt, der Abstammung nach das Thronrecht hat — ermorden will, die ist hierin ein sittliches Musterbild.

Wir vergessen nicht, daß der Fürst der Elektra, den sie morden will, es dadurch geworden ist, daß er ihren Vater umgebracht hat, aber diese seine Schuld ist untrennbar von der ihrer leiblichen Mutter. Kann und darf eine Tochter die strafende Richterin der Mutter sein? Wenn sie damals, als sie den kleinen Bruder heimlich in die Fremde förderte, Grund hatte, zu fürchten, er werde im Hause der Mörder seines Vaters nicht verschont bleiben: mußte sie darum den Erwachsenen auffordern als Rächer in's Mutterhaus zurückzukehren? Jetzt, da er wirklich die Rache, die ihr einziger Gedanke blieb, verübt, Klytämnestra ihn anruft: „Kind, mein Kind, erbarme dich deiner Mutter!", Elektra dagegen ruft: „Nein, du hast dich ja auch nicht seiner, noch seines Vaters erbarmt," schreit der Chor unwillkürlich Wehe über das unglückliche Fürstengeschlecht. Die Tochter aber hört mit Lust den Jammerschrei der ge-

schlagenen Mutter und ruft dem Bruder zu: „Schlage, wenn du die Kraft hast, doppelt!" und da sie hört, daß es geschah, fühlt sie noch keinen Schauer, nur den Wunsch, daß Aegisth gleich mitgetroffen wäre. Als Dieser kommt und nach den Fremden fragt, welche die Nachricht von Orests Tode gebracht, sagt von ihnen Elektra mit sarkastischer Zweideutigkeit über der Mutter Ende: „Sie sind mit der freundlichen Wirthin gut fertig geworden." Ihre weiteren Antworten setzen den Hohn fort, und dann befeuert sie den Bruder, ungehört den Aegisth zu schlachten. Dies ist die Scene, von welcher Bernhardy sagt: „Die Katastrophe des schuldigen Königspaares entfaltet sich mit solcher Gewandtheit und Energie, daß der Ernst der schauerlichen That von peinlicher Breite, wie von düsterer Empfindung frei bleibt. So schließt das Stück, welches das Gottvertrauen eines festen Charakters ohne Mißton verherrlicht, als ein Akt der göttlichen Gerechtigkeit, von dem die Erinnyen ausgeschlossen sind." Auf der vorigen Seite hieß es noch, Elektra sei in den Gefühlen der Rache „ohne Hoffnung," und in der That, sie spricht es wiederholt aus, sie könne und wolle auf keinen Beistand mehr harren und hoffen; hier am Schluß heißt dies „das Gottvertrauen eines festen Charakters." Früher hieß es (S. 792) „das leitende Motiv" bei Sophokles sei immer die Herstellung der Harmonie oder des Gleichgewichts der sittlichen Mächte," (S. 797) „immer führe er die Handlung durch einen sittlichen Schwerpunkt in die richtige Bahn." Hier sollen wir nun diesen sittlichen Schwerpunkt und diese Herstellung der Harmonie darin finden, daß die Kinder ihre Mutter mit List umgarnen und meuchlings ermorden. Lange vor Sophokles hatten die Griechen ihr sittliches Gefühl von der heiligen Unverletzlichkeit auch der schuldigsten Mutter für ihr Kind, ausgedrückt in der Fabel von Orest und der schweren Heimsuchung, womit er den ihm aufgedrungenen Muttermord zu büßen hat. Dem Sophokles, den er als einen Lehrer der Humanität für seine vorgeschrittenen Zeitgenossen schildert, dichtet Bernhardy die Rohheit an, den tödtlichen Haß einer Tochter gegen ihre Mutter, die Wollust an dem Mordstreiche, der sie trifft, den Sarkasmus über ihre rauchende Leiche, als eine „Katastrophe, die von düsterer Empfindung freibleibt," als eine „Verherrlichung des Gottvertrauens ohne Mißton" vorgestellt zu haben. Das ist nicht die Konsequenz des Sophokles, nur die der falschen Hypothese vom Einzeldrama. Nach der allgemeinen Definition Bernhardy's hätte sich Sophokles auf dieses beschränkt, um (S. 575) „auf eingeschränkter Fläche den reichsten pathologischen Gehalt zu entwickeln;" nach dieser Erklärung der Elektra jedoch hätte er die „pathetischen Triebfedern" in den Hinter-

dem antistrophischen Verse wird in bündiger Weise das Ergebniss einer Handlung hingestellt, was wir gleichfalls als characteristischen Zug am Koryphäus kennen. Auch ist der Wechsel der Person:

683: *πάντα τοι πέπραγας οἷα χρὴ τὸν εὐτυχοῦντα.*
684: *εὗρε δ' ὁ πανοῦργος ἕτερον πολὺ πανουργίαις*
685: *μείζοσι κεκασμένον . . .*

zu auffallend, als dass man nicht auf zwei verschiedene Personen, die das Wort ergreifen, schliessen sollte, und zwar das erste Mal auf den Koryphäus, der mit der zweiten Person als Schauspieler sich an den Schauspieler, an seines Gleichen wendet, und das zweite Mal auf den Chor, der den *πανοῦργος* zum Object seiner Reflexionen macht. Schliesslich darf es gewiss nicht als etwas Zufälliges betrachtet werden, dass beide Verse, (616. 683), wie durch die Unabhängigkeit des Gedankens, so auch durch die Selbständigkeit des Metrums und eine starke Interpunction von den folgenden Versen sich absondern.

Der trochäisch-päonische Vers, den Aristophanes Lys. 1014 ff. stichisch verwandt hat, liegt vom dialogischen Gebrauche noch weiter ab. Er ist aus einem akatalektischen trochäischen Dimeter und einem katalektischen päonischen Dimeter oder creticus zusammengesetzt,[1] so dass in ihm ein Tactwechsel stattfindet, der nach Westphal S. 199 für den lässigen *κόρδαξ* der Komödie ganz angemessen ist. Demnach ist das stichisch gehaltene carmen amoebaeum zwischen dem männlichen und dem weiblichen Halbchor melisch und unter Begleitung des Kordaxtanzes vorgetragen worden.

Ueber den Vortrag der trochäischen Hypermetren besonders zu handeln, möchte überflüssig erscheinen, da eigentliche Hypermetra, d. h. solche, die ähnlich wie jambische und anapästische Systeme Tetrameter zum Abschluss bringen, nirgends dem Chore, sondern immer nur den Schauspielern zufallen. Allein die Betrachtung derselben ist geeignet, die Gründe für die dialogische Recitation der Tetrameter noch

1) Vgl. G. Hermann Elem. p. 606.

Gegensätze nicht durch die Schranke des überwiegenden Schicksals bestimmen," es sei eine „freie, sittliche Nothwendigkeit, in die er den Einzelwillen auflöst;" (S. 791) seine Charaktere tragen in der eigenen Brust ihr Glück und ihre Zukunft, ohne durch ein dunkles Schicksal und seinen vermittelnden Hintergrund, durch Orakel und Traumbilder bestimmt zu werden; alles gehe menschlich und im Lichte des freien Willens her." Hier dagegen ist es nach seiner Auffassung (S. 806) nur „das herbe, seit Jahren verhüllte Schicksal, das an einem mit fürstlicher Tugend geschmückten Manne den Vater ahndet, den Schuldlosen in Schlummer wiegt und in Blutschuld verstrickt, zuletzt durch Enthüllung des lange gehegten Irrthums in schmachvolles Elend stürzt." Die Züge in der Zeichnung des Oedipus, welche gegen diese einfache Schuldlosigkeit und reine fürstliche Tugend zeugen, „entspringen, nach Bernhardy, aus der Dramaturgie." Die Rechtfertigung der tragischen Idee, wie sie in verschiedener Weise Schlegel, Thudichum, O. Müller versucht, weist er ab (S. 807f.); und von dem Dichter, der, nach seiner allgemeinen Charakteristik (S. 685) den Mythos zu „veredeln" pflegte, sagt er hier (S. 806): „Sophokles hat in dieser durchaus eigenthümlichen Schicksalstragödie den Fatalismus des rohen Mythos erschöpft — vielleicht mißfiel den Athenern ein so widerwärtiger Standpunkt, als sie dem Philokles den ersten Preis ertheilten."

(Oedipus auf Kolonos.)

Eben so vergeblich als in den vorhergehenden Beispielen sucht man in Bernhardy's Erklärung des zweiten Oedipus die Nachweisung der einander entgegenwirkenden Charaktere und der verflochtenen Peripetie, die aus ihren Widersprüchen die Lösung entwickle. Statt dessen trifft er gegen die Absicht wieder mit O. Müller überein, indem er dies Drama ein „mehr tiefes als drastisches Seelengemälde" nennt. Wie die Elektra, soll es wesentlich Verherrlichung eines Charakters sein. Nicht eine „Einigung der Interessen," die nach der allgemeinen Definition zu erscheinen hätte, wird als Ziel des Prozesses gewiesen, sondern (S. 809): „die Weihe des Dulders, welchen die göttliche Fügung am äußersten Ziele des Leidens und unverschuldeten Mißgeschicks verklärt; mit der Hindeutung auf ein seliges Jenseits, in dem der durch ein hartes Erdenlos zerknickte und geheiligte Mensch eine sittliche Genugthuung hoffen darf."

Wir stoßen hier wieder auf das philologische Moralsystem, dessen ganz eigenthümliche Natur wir schon bei der Antigone und Elektra kennen gelernt haben. Oedipus hegt in diesem Stück von Anfang bis zu Ende

die Absicht, sich an seinem Volk blutig zu rächen (V. 93. 460. 621. 646. 1524). Ein solcher nach Rache dürstender Mensch heißt in diesem System ein Dulder. Bei Sophokles warnt ihn gegen Ende des Stücks die eigene Tochter, die an ihm in seinem Elend die äußerste Hingebung bewiesen hat, vor seinem „Zorn" (1194), und nennt sein Unglück die „böse Folge böser Heftigkeit" (1197). Das heißt in diesem System unverschuldetes Mißgeschick. Sophokles hat es mit fester Hand ausgedrückt, daß den Oedipus von seinen Gegnern Nichts getroffen hat, als wessen ihn das Gottesurtheil des Orakels und sein eigenes Urtheil schuldig erkannt hatten. Er läßt ihn aber dreimal im Stück sich für unschuldig an seinen Vergehungen erklären, jedesmal aus einem andern Rechtfertigungsmotiv, und die letzteren hat Sophokles mit tiefer Dialektik so gefaßt, daß dieselben, wegen welcher er sich verziehen hat, mit größerem Recht die geringeren Vergehen seiner Gegner entschuldigen, welchen er unversöhnlich zürnt (s. m. Einl. in Oed. Kol. S. 28. 31. 33. 35). Von den Göttern sagt Oedipus, es sei „ein Schwaches, daß sie ihn als Greis heben, der in jungen Jahren hingefallen" (V. 395); sie haben „an ihm, dem Fehlerlosen, einen alten Groll gegen sein Geschlecht ausgelassen" (965); von sich sagt er (1333) „jede Art unseligen Brandmals hafte an ihm." Ein Solcher heißt in diesem System verklärt. Oedipus weiß, daß sein Leib den Rachegöttinnen heimfällt und das Land, wo er in ihrem Haine sein Grab findet, eine Uebermacht über sein Vaterland gewinnt, so daß seine Stammgenossen, wenn sie im Kriege den Boden seines Grabes betreten, bluten müssen. Er vermacht seinen Leib dem fremden Boden, um auch als Schatten ein Fluchdämon seines Vaterlandes für alle Zeit zu bleiben. Das heißt in diesem System Hoffnung auf ein seliges Jenseits. Oedipus hat seiner Vaterstadt geflucht, als sie ihn austrieb, und hat seinen Söhnen den tödtlichen Zwist angeflucht (367f. 421. 1299f.), der nun zu dem Kriegstande Thebens ausgebrochen ist, um deßwillen der Schwager des Oedipus versuchen muß, ihn wieder in Thebens Gewalt zu bringen. Bei diesem Versuche wiederholt Oedipus seinen Fluch auf Theben (789), und als der Schwager Hand an ihn legen will, flucht er über ihn und seine Kinder, daß er in einem Elend, wie das seinige, ergrauen müsse (868). Seinen reumüthigen Sohn, der ihm, Verzeihung und Hilfe suchend, als Bittflehender naht, überschüttet er mit grimmvoller, lügenhaft übertreibender Beschuldigung, und uneingedenk der ernstlichen und rührenden Fürbitte seiner treuliebenden Tochter, verflucht er ihn zum zweitenmal zum Wechselmord mit seinem Bruder, unmittelbar, eh Donner und Erdbeben ihn mahnen, zu Grab zu gehn. Ein solcher mordgrimmiger Rabenvater heißt in der

Philologenmoral ein durch sein hartes Erdenlos geheiligter Mensch. Das Abscheiden des Oedipus dürfen seine treuen Töchter nicht sehen, nur Theseus, der dabei entsetzt seine Augen deckt (1651). Die Stätte seines Grabes muß geheim bleiben, kein Angehöriger darf es besuchen, niemand je begrüßen; eine Entbehrung des Grabkultus, welche, nach der Sitte der Griechen, nur gerichtete Verbrecher traf, und nach ihrem Glauben einen ruhelosen Zustand des Abgeschiedenen bedingte. Sie hat auch bei Oedipus diese Bedeutung, daß der Todte nicht versöhnt wird und nie versöhnt sein will, um dem Volk seiner Heimath ein schädlicher Geist zu bleiben. Die Versiegelung dieser Unversöhnlichkeit ist sein Testament. Dies ist es, was Bernhardy die sittliche Genugthuung nennt, die der Geheiligte jenseits hoffen darf. Die verbitterten Auslassungen des Oedipus im vordern Theil des Stücks bei den Nachrichten der Ismene, dann die Ergießung des Hasses gegen Kreon, der Streit, das Handgemenge, der Fluch und nach dem Zwischentritt des Theseus der erneute Wechsel von Schmähungen haben für die philologische Nervenstärke eine „ungetrübte Milde des Gedankens, Zartheit und Wärme, Vorwiegen des Gefühls.“ Diese Bezichtigungen und Drohungen, Erhitzungen und Verwünschungen der Eingänge sind Ausdrücke von „Kummer und melancholischer Trauer;“ aber diese Stimmung, sagt Bernhardy, „weicht der ruhigen Sehnsucht und löst sich immer mehr in sanften Frieden auf. Von Wessen ruhiger Sehnsucht, von Wessen sanftem Frieden ist die Rede? — Nach der Beruhigung des Handels mit Kreon durch Theseus folgt das Gesuch des Sohnes um Gehör, dessen Sehnsucht, da er vom Vater die Entscheidung des bewegten Kriegs und des eignen Schicksals zu erwarten hat, keine ruhige sein kann. Oedipus will so gar nichts vom Sohne hören, daß es den Theseus befremdet und Antigone, in ihrer bangen Sehnsucht nach dem Bruder, dem Vater vorsichtig, aber ernstlich zu seiner Pflicht zuredet. Er giebt so weit nach, den Sohn zu hören, doch mit dem Beding, freien Willen zu behalten. Der Chorgesang vor dem Auftritt des Sohnes feiert keine ruhige Sehnsucht, sondern anhebend mit dem Gedanken, daß Niegeborensein das Beste, früher Tod das Nächstbeste sei, schildert er das Menschenleben als vollkommen friedlos, als einzige traurige Hilfe das Abscheiden, und sieht im Zustande des Oedipus eine endlose Umstürmung. Dann folgt der Auftritt des weinenden Sohnes, seine Schaam, Reue, flehende Beschwörung des Vaters, der erst grimmig schweigt, dann zornberedt ausbricht in den wüthenden Fluch. Ist nun dieser die „melancholische Trauer“ oder „die ruhige Sehnsucht?“ Oder weht die ruhige Sehnsucht in der Jammer-

klage des Sohns über seine und seines Heers Vernichtung, in den Beschwörungen, mit welchen Antigone den Bruder umklammert, im Abschiedschluchzen der liebenden Geschwister, die sich nicht lebend wiedersehen sollen? — Hierauf erhebt sich unmittelbar der Aufruhr der Natur, der die Sterbestunde des Oedipus anzeigt und den Chor in die äußerste Bangigkeit versetzt, beim Untergang des Greuelmenschen mit beschädigt zu werden (1484). In ängstlicher Eile wird Theseus herbeigerufen, mit Entschlossenheit kündigt Oedipus seinen Tod und sein dämonisches Vermächtniß an, und geht selbst voraus längs dem Hain der Rachegöttinnen hin zu der Schwelle des Bodens, in den sie ihn hinunterraffen sollen. Derjenige kurze Chorgesang vor der Katastrophe, der bei Sophokles regelmäßig vergebliche Hoffnungen menschlicher Kurzsichtigkeit zu ergießen pflegt, erfleht für Oedipus eine sanfte Auflösung. Nachdem hierauf ein Bote die letzte Waschung des Oedipus, den unterirdischen Donner, der ihn mahnte, den weichen Abschied von seinen Töchtern, den schauerlichen Hall einer Stimme, die ihn nicht länger zögern hieß, sein Empfehlen der Töchter in Theseus' Hand, und sein von diesem allein erschautes Hinscheiden gemeldet hat, kommen die Töchter aufgelöst in Klagen. Der Vater, sagen sie, sei nach Wunsch geschieden, ihnen aber habe er Unbegreifliches, kummervolle Verwaisung, verderbliches Dunkel zurückgelassen. Antigone möchte ihm gleich nachsterben, möchte, um das Grab sühnen zu können, dort sich hinschlachten lassen, und in dem Drange, den sie zugleich fühlt, dem in Theben drohenden Unheil der Brüder zuvorzukommen, nennt sie ihr früheres Loos nothvoll, ihr jetziges übermäßig; eine hohe See, sagt beistimmend der Chor; und sie ruft den Zeus an über den Vorsatz, in welchen der Schicksalsdrang sie treibe. Da ihr Theseus bedeutet, sie dürfe das Grab des Vaters nicht sehen, nicht ansprechen, erbittet sie seine Zusage, nach Theben geleitet zu werdeu, um, wo möglich, den Mord der Brüder zu hemmen. Das ist das Ende und fürwahr, nicht eines Zolles Raum ist in diesen Scenen für eine „ruhige Sehnsucht“ und einen „sanften Frieden,“ die ihnen Bernhardy zuspricht. Alle dramatischen Momente dieses Stücks, von welchen er einfach absieht, sind Fortschritt der Schuld des Oedipus, der Familien-Zerrüttung, die er stiftet, der Unversöhnlichkeit, die er den Söhnen und dem Kreon vermacht. Erst mit der Erfüllung dieser Flüche, erst in der folgenden Tragödie tritt die Versöhnung durch Antigone ein. Denn Antigone, obwohl sie, verstrickt in den Unsegen des Vaters, die Schuld trägt, ist fromm; sie handelt, obwohl als unwillkürliches Mittel seines Fluches über Kreon und Kreons Geschlecht, rein aus Liebe; sie fällt, obwohl als Frevlerin verstoßen, nur dem Heiligen zum Opfer. Nur wider ihr eignes Leben

wendet sie ihr geschmähtes Recht, und doch zerscheitert an ihm Kreons frevelhafter Stolz und sein ganzes Lebensglück. Bernhardy bei seiner Trennung der Handlungen, die Sophokles auf's bestimmteste verknüpft, kehrt die Sache in's Gegentheil um und erklärt die Antigone für schuldig, den Fluchvater für unschuldig und geheiligt. Er hat dabei für sich die Schaar der Philologen, wider sich die entschieden entgegengesetzte Zeichnung und Wirkung des Sophokles. Nur in diesem vollkommenen Widerspruch mit dem Gedicht kann er den Oedipus auf Kolonos für eine Einzeltragödie ausgeben, die sich befriedigend löse. Allein dabei bleibt er noch immer in starkem Widerspruch mit seinen eigenen Behauptungen. Nach diesen „verließ Sophokles nothwendig die Tetralogie, um (S. 790f.) den bündig gehaltenen Mythos zur verflochtenen Tragödie zusammenzudrängen," um (S. 576) „auf eingeschränkter Fläche die größte Spannkraft und den reichsten pathologischen Gehalt zu entwickeln." Aber im Oedipus auf Kolonos, um ihn als genügende Einzeltragödie zu fassen, muß Bernhardy Handlung und Spannung, die darüber hinausgreifen, für ungültig erklären und behaupten (S. 809 unt.): Die wenigbewegte (!) Handlung tritt im Dialog, wie in den lieblichen und tiefempfundenen Chorliedern, gegen die Betrachtung und die Zustände des Gemüths („die zwar für Sophokles kein Thema sein konnten" S. 808) zurück.

(Aias).

Es geht uns nicht besser beim Aias, wie ihn Bernhardy erklärt; er stellt uns immer noch nicht vor, was die Definition als Regel aufstellte. Der Held erscheint nicht mit entgegentretenden Charakteren in pathetischem Kampf, sondern (S. 812 unten) in einer „Reihe von geistigen Bewegungen, die sich durch Folgerichtigkeit der Charakteristik auszeichnen" (O. Müllers Selengemälde). Wirklich entwickelt die größere Hälfte des Stücks nur am Helden selbst, neben welchem im Prolog die Andern frei und rein, in den folgenden Scenen die Umgebenden nur mitfühlend stehen, die äußern und innern Motive seines Pathos, welches wir zur Selbstvernichtung fortschreiten sehen. Er sucht, sagt Bernhardy „freiwillig den Tod, aber in beruhigter Stimmung" (Desgleichen Welcker Die gr. Tr. I S. 226, Aias sei „im Tode durch Milde und Besonnenheit des Geistes verklärt"). Er stürzt sich nämlich in sein Schwert nach einem ausbündigen Fluch über die Atriden, welche in's volle Verderben hingerafft werden sollen und über das ganze Heer seiner Kampfgenossen, welches von den Rachegöttinnen gejagt werden soll. Es kann nicht fehlen, daß eine solche haßvolle Gemüthsverfassung in der philologischen Ethik, wie bei der Elektra „Maß und Reife", bei

Oedip auf Kolonos „ruhige Sehnsucht" und „sanfter Friede", so hier beim Aias „beruhigte Stimmung" heißen muß. Indessen findet sich der Zuschauer nicht mitberuhigt; da das letzte Drittheil des Stücks nach dem Selbstmorde des Helden einen heftigen Streit zwischen seinem Bruder, der ihn bestatten will, und den Atriden, die es verbieten wollen, darstellt, in welchem der schmählich behandelte treue Bruder aufs äußerste erhitzt wird, so daß auch er, noch in dem Augenblick, wo schon die edle Einsprache des Odysseus die Bestattung des Helden ausgewirkt hat, den Atriden bitter flucht. Dies kann natürlich nach derselben philologischen Empfindungsweise nichts anderes sein, als die zweite Beruhigung, der moralische Abschluß. „Dieser zweite Theil, sagt Bernhardy (S. 813) ist gleichsam die Epikrisis eines an bedeutendem Gehalt so reichen Pathos — er hat einen mehr eristischen als dramatischen Gang, und wenn er auch weniger in die Breite durch die Färbung der Persönlichkeit ausliefe, so würde doch die gedrungenste Erörterung des moralischen Für und Wider nach dem prächtigen Gemälde des Pathos stets an poetischem Interesse zurückstehen". So wird uns Wort gehalten über die Art wie Sophokles „den bündig gehaltenen Mythos sparsam im einzelen Drama zusammengedrängt", er soll ihn nämlich hier auseinandergelegt haben in das Pathos und in die nachfolgende Beurtheilung desselben, in die Epikrisis, die er „in die Breite auslaufen" läßt. So wird uns bei Sophokles das „raschere Zusammenspielen der handelnden Personen (S. 683) auf einen Schwerpunkt hin" und der „dramaturgische Plan" aufgewiesen, der „statt der epischen Anlage ein Ineinander aus zahlreichen Thatkräften und geistigen Triebfedern" giebt. Dies Zusammenspielen sollen wir hier im Hintereinanderspielen, die Raschheit in dem Auslaufen in die Breite, das Dramaturgische in dem mehr eristischen als dramatischen Gang, das Ineinander in dem Nachbringen eines zweiten Theils erkennen, der an poetischem Interesse zurückstehen müsse. Diesen behaupteten Mangel des poetischen Interesses will Bernhardy mit mehren Kollegen durch ein populäres Interesse ersetzt finden, indem (S. 814) aus dem Streite die Ehrenrettung des Aias, als eines der berühmtesten attischen Volksheroen, gegen die Eifersucht der peloponnesischen Heerführer hervorleuchte, und die Gedanken nicht weniger als die Form eines Streithandels die lebhafte Theilnahme der Athener anregen mußten". Es kann den Widerspruch mit den allgemeinen Behauptungen der vorausliegenden Kapitel nicht im mindesten heben, wenn anstatt der Brechung der Gegensätze durch das kollidirende Pathos selbst (S. 702) hier, wo sich das Pathos des Aias für sich erschöpft hat, das Interesse

der Streitreden über seine Leiche in den Stammstolz des attischen Publikums, in dessen Widerwillen gegen die Peloponnesier und sein Behagen an politischen Kontroversen gesetzt wird. Das wären offenbar theatralisch äußerliche Motive, die mit dem Pathos des Aias Nichts zu schaffen haben. Waren es diese zeitweiligen Neigungen und Abneigungen der Athener, die bei dieser Vorstellung den Dichter leiteten und ihr die Wirksamkeit gaben, so ist das etwas wesentlich Anderes als was Bernhardy gleich darauf über „die Vielseitigkeit und Abstufung der Charaktere“ dieser Handlung behauptet, daß nämlich „ihre Einheit in dem herben Eigenwillen und der Großheit des Aias ruhe“. Faktisch verstanden, hätte dies keinen Sinn; weil jeder Charakter es dadurch ist, daß seine Einheit in ihm selber ruht. Dramatisch verstanden in dem Sinne, daß der Eigenwille und die Größe des Aias die Angel wäre, um welchen bewegt jeder der andern Charaktere seine Aeußerungsform erhielte, wäre es das Gegentheil von der obigen Behauptung, daß „der eristische Gang des zweiten Theils durch die Färbung der Persönlichkeit in die Breite auslaufe“. Denn dann erschiene gerade diese Färbung als Beziehung auf den Centralcharakter des Aias, und wie könnte dann die sichtliche Zusammenhaltung aller dieser verschiedenen Charakterfarben durch den einen Brennpunkt, statt des nothwendigen Eindrucks einer strengen Abrundung, den eines Auslaufs in die Breite geben? Aber die Sache ist, daß der Handel dieser Charaktere nicht mehr von Aias selbst ausgeht, sondern er nur sein passiver Gegenstand ist. Die angebliche Einheit Bernhardy's ist also nur des Sinnes, daß diese Charaktere, so „vielseitig“ sie auch „abgestuft“ seien, und so groß auch der Aufwand von Leidenschaft ist, mit dem sie streiten, doch keine dramatische Geltung haben, sondern blos die malerische, den Eindruck von Aias zu erhöhen. Er meint hier, wie bei der Elektra, daß der Prozeß der pathetischen Triebfedern nicht in's Gewicht falle und nicht den Charakteren gemein sei, sondern auch hier „die übrigen Rollen“ nur „den Geist“ der Hauptrolle „in sein volles Licht setzen“. So haben wir denn wieder nach Bernhardy statt der Tragödie ein Charaktergemälde, und hier ein über den Tod des Geschilderten hinaus in die Breite gezogenes. „Immer bleibt, sagt hierüber Bernhardy (814), die Kühnheit der Oekonomie, die den gewöhnlichen Lauf der tragischen Elemente umkehrt und in einer reinen Technik die in sich abgeschlossene Substanz des Stücks, das Individuelle, von der sittlichen Kritik desselben, von den schroff einander widerstrebenden ehrsamen und feindlichen Stimmen rings umher absondert, eine vollkommene Leistung“. Das heißt in einem einfacheren Deutsch: Die nach dem Tode des Aias um ihn her

schallenden „ehrsamen und feindlichen Stimmen widerstreben einander so schroff" blos zu dem Ende, damit sich der Zuschauer daraus die „sittliche Kritik" des Aias abstrahire. Der Zuschauer; denn die Stimmen selbst gelangen nicht zu diesem kritischen Resultat. Die vorige Seite gestand uns: „Odysseus schlichtet den auch am Schluß unversöhnten Zwiespalt der Parteien so weit, daß die Leichenfeier stattfinden kann". Dramatisch wird also hier nicht geleistet, was auf derselben Seite oben in den Worten verheißen war: „Auch hier forderte die Dialektik der tragischen Idee, daß der Kreis einseitiger That durch sein Gegenstück ergänzt und an den gegenüberstehenden Personen berichtigt werde". Es wird an Menelaos und an Agamemnon Nichts berichtigt, sondern sie gehen ab mit den stärksten Ausdrücken der unberichtigten Gesinnung, und auch Teukros ist so unbefriedigt, daß er in herben Fluch ausbricht. Der „Zwiespalt ist, sagt Bernhardy selbst, auch am Schluß unversöhnt". Die Berichtigung kann also blos der Zuschauer in abstracto vollziehen, und daß sie ihm überlassen bleibt, heißt die „reine Technik, die das Individuelle von der sittlichen Kritik absondert". Das ist eine neue Art Tragödie, von der uns der vorher ertheilte lange Unterricht nirgends eine Ahnung gegeben hat. Da hieß es (S. 791): „Das Zusammenstoßen gehaltvoller Charaktere hat Kollisionen und Gegensätze zur Folge, deren Widerspruch nicht eher sich auflöst, als bis die einzelen thätigen Personen ihren Willen an einander brechen, bis sie von Irrthum oder Verblendung geheilt durch harte Schläge zur Erkenntniß gelangen, daß Staat oder Familie so wenig als sittliche Gesundheit mit der Einseitigkeit des Rechtes und der Individuen bestehen können". Hier haben wir von alledem das Gegentheil. Aias bricht sich nicht an den Andern, sondern am eigenen Widerspruch mit sich selbst. Teukros und die Atriden kollidiren; aber sie brechen ihren Willen nicht aneinander, sondern Menelaos und Agamemnon behaupten ihr einseitiges Staatsrecht, Teukros das seines Bruders. Jene erleiden keine Schläge und werden nicht vom Irrthum geheilt, sondern Agamemnon gesteht dem Odysseus seinen Wunsch für Aias' Bestattung zu, ohne ihm rechtzugeben, ohne seinerseits zur bessern Erkenntniß zu gelangen, und Teukros an seinem Theil wird auch keines Andern belehrt, sondern noch mitten in der Rührung über die Gerechtigkeit des Odysseus respektirt er den Haß des Aias gegen ihn. Dort hieß es: „Wohin die Streitfragen der entzweiten Gesellschaft sich wenden mögen, gilt als leitendes Motiv die Herstellung der Harmonie oder das Gleichgewicht der sittlichen Mächte. Nun entwickelt sich aus dem Kampfe streitender Interessen ein tragisches Pathos oder

eine Handlung; ihr Maß ist durch die Bedingtheit der eingreifenden Charaktere gegeben; ihr Getriebe künstlich und verflochten, weil getragen von entgegenwirkenden und gleichsam verschränkten Figuren; ihr äußerstes Ziel hängt aber an der Aufgabe, den Zwiespalt zu berichtigen und zu versöhnen". Auch gar Nichts von dem trifft in Bernhardy's Erklärung des Aias zu. Ist das Pathos des Aias die Handlung, so ist sein Maß nicht gegeben durch die Bedingtheit der eingreifenden Charaktere", sondern im Aias allein (S. 812) „durch innig verkettete psychologische Motive". Das Getriebe der Handlung ist nicht „künstlich verflochten", nicht getragen von verschränkten Figuren"; sondern „die Substanz des Stücks ist in einer reinen Technik abgeschlossen und von der sittlichen Kritik des Individuellen, den schroff einander widerstrebenden Stimmen abgesondert". Der „Zwiespalt wird nicht berichtigt und versöhnt", sondern „der Zwiespalt der Parteien ist auch am Schluß unversöhnt". Nicht „das Gleichgewicht der sittlichen Mächte" wird erreicht, sondern eine „Ehrenrettung des Aias", wie sie der Ambition der Athener schmeichelt, durch einen „Streithandel, der die Erinnerung an die praktische Beredsamkeit jener Tage leise berührend, in Gedanken und Form ihre Theilnahme anregt". Dort hieß „der Verlauf der Begebenheiten und innerlichen Motive ein von selbst entstehender", hier hat „die Kühnheit der Oekonomie den gewöhnlichen Lauf der tragischen Elemente umgekehrt" und die „Erörterung des moralischen Für und Wider" zu einem rein abgesonderten „zweiten Theil" gemacht. Dort wird in Sophokles die „vollendetste Oekonomie der Motive" erkannt, so daß „die Harmonie zwischen den Gefühlen und Stimmungen, die der Kontrast der Situationen erregt, und dem letzten poetischen Zwecke niemals gestört wird; nichts darf sich bei ihm zersplittern und in blos bühnengerechte Wirkungen verlieren: er sammelt die Wege, wenn sie auch weit auslaufen, stets in einer gemeinsamen Bahn und drängt sie mit drastischer Kraft zusammen; keine Verschwendung der Farben, kein Strich, der nicht zum Ziele führte". Hier ist die Bahn nicht gemeinsam, sondern nach erschöpftem Pathos „blieb ein zweiter Theil übrig", dessen widerstrebende Stimmen eine abgesonderte sittliche Kritik bilden; ihr Prozeß ist nicht „mit drastischer Kraft" gehalten, da er nicht einmal einen eigentlich „dramatischen", sondern „mehr eristischen Gang hat". Dabei ist die „Verschwendung der Farben" nicht vermieden; denn „die Färbung der Persönlichkeit" ist es, wodurch er „in die Breite ausläuft". Die „Harmonie zwischen den Gefühlen und Stimmungen und dem letzten poetischen Zweck" wird vermißt, indem (S. 812) „der Vordergrund

offenbar der glänzendere Theil" ist, der zweite Theil aber „an poetischem Interesse zurückstehen muß" (anstatt der „Spannung und Steigerung der Mittel," die dort gerühmt wurde). Dafür hat er die „blos bühnengerechte Wirkung", die er nicht haben dürfte, nach dem Zeitgeschmack des Publikums zu sein, den er „leise berührt". Dort hieß es: „Des Maßes ist sich Sophokles überall bewußt geblieben, besonders aber des Zeitmaßes der Empfindung" — hier lesen wir (S. 815), die „Rechtfertigung der letzten Scenen habe nunmehr ihr Ziel gefunden, insofern man neben der sittlichen Nothwendigkeit eine gewisse Dehnung nicht verkenne". Wann und wo könnte auch eine Theorie ihr Ziel zu finden verlegen sein, welche im Selbstmord unter Flüchen eine „beruhigte Stimmung", im „unversöhnten Zwiespalt der Parteien" eine „Berichtigung des Kreises einseitiger That", in der „Umkehr des Laufs der tragischen Elemente" eine „reine Technik", und in einer Ausführung, die an „poetischem Interesse zurückstehend, eine gewisse Dehnung nicht verkennen läßt", eine „vollkommene Leistung" findet.

(Philoktet).

Kürzer kann ich sein über die Abweichung des Philoktetes von Bernhardy's Typus der sophokleischen Tragödie. Es ist klar, daß im Philoktet die Verflechtung des Pathos, die dort für normal gegeben wird, nicht stattfindet. Das Pathos, der nothwendige und erschütternde tragische Selenkampf ist in Philoktet allein. Odysseus, der hier eine freche Lügenpolitik lehrt und betreibt, fällt zwar damit durch; aber bei einem solchen Charakter, der seine krummen Wege mit Kälte geht und wechselt, ist weder das Wollen, noch das Abfahren pathetisch. Neoptolemos, der sich in gutem Glauben zu einer Rolle verleiten läßt, deren Unwürdigkeit er im Gelingen inne wird, fühlt sich wohl hierdurch beschämt, aber diese Beschämung ist kein gewaltsamer Selenkampf, da er sie sofort in den reinen Entschluß zum Rechten umsetzt. Hierdurch verliert er zwar zunächst den Erfolg, der sein Zweck war; da er aber edel genug ist, dies Opfer willig zu bringen, wird in ihm auch dieser Nachtheil nicht zum Pathos, den ohnehin die Schluß-Entscheidung hebt. Auch diese erfolgt nicht nach Bernhardy's Vorschrift, wornach die Entscheidung aus dem Verlauf der Pathosverschränkung hervorgehen und die Gottheit im Hintergrunde bleiben sollte. Hier löst den unlöslich gewordenen Widerspruch das unmittelbare Einschreiten des göttlichen Herakles. Bernhardy's Erklärung gesteht Beides ein; das Erste in den Worten (S. 816): „Anstatt eines pathetischen Zusammenstoßes von Kontrasten entfaltet sich der mildere Glanz der Einfachheit und Treue";

das Zweite drückt er aus: „Die Schiefheit der Katastrophe wird durch eine Göttererscheinung, deren sich sonst lieber Euripides bedient, vermieden". Wir hatten doch auch im Aias die Erscheinung einer mächtig eingreifenden Göttin und positive göttliche Vorbestimmungen in jedem der erhaltenen Dramen.

(Trachinerinnen).

Sind auch die Trachinerinnen so, wie sie uns als Ganzes vorliegen, gerechtem Zweifel ausgesetzt, so ist doch in der Motivirung des unglücklichen weiblichen Rathschlusses der Deianeira und ihrem innern Kampfe die Meisterspur des Sophokles unverkennbar. Zu der Ansicht, daß die Anlage dieser Tragödie von Sophokles selbst herrühre, bekennt sich auch Bernhardy (S. 817 f.) Es liegt in der Wurzel dieser Anlage, welche die tragische Entscheidung aus einem Zauber entwickelt, den die geängstete und getäuschte Liebe mit argloser List anwendet, daß sie ihre Ausführung in keinem Falle durch jenes Zusammenstoßen einander entgegenstrebender Charakterfiguren finden konnte. Bernhardy sagt ganz richtig (S. 818) „alles Gewicht falle auf eine Hauptperson, den Charakter der Deianeira, für welche die zarten Tugenden der Frau ein inniges Mitgefühl erwecken und die auch, nachdem sie unbesonnen ein Wagestück für ihr gutes Recht unternommen und ihren Mißgriff durch freiwilligen Tod gebüßt hat, das gleiche Mitleid an sich fesselt"; ja, füg' ich hinzu, das gesteigerte, das höchste Mitleid; weil wir den ganz begreiflichen und innig beweglichen Gang mit durchmachen, in dem sich ihre wahre Liebe zum Schein des Hasses, ihr Treuverlangen zum blinden Mittel giftiger Tücke, ihre Friedseligkeit zum unheibaren Verderben wandeln muß. Hierbei ist aber Bernhardy nicht im Recht, wenn er (817 unten) „die Oekonomie" für den Sophokles „zu übersichtlich einfach" nennt, weil ihr „die starken Kontraste, die leidenschaftlichen Gegenwirkungen und spannenden Peripetieen fehlen". Diese hat er freilich in seiner allgemeinen Charakteristik immer wieder als die Grundformen des Sophokles vorgebracht, in den besondern Tragödien aber nicht finden können. Eben erst hat er ja vom Philoktet dieselbe Abwesenheit eines pathetischen Zusammenstoßes ausgesagt, gleich vorher im Aias anstatt einer verflochtenen Peripetie eine zerlegte, erst einfach pathetische, dann epikritische Vorstellung gesehen, weiter vom kolonischen Oedipus behauptet, er sei ein mehr tiefes als drastisches Selengemälde und die wenig bewegte Handlung trete gegen die Betrachtung und die Zustände des Gemüths zurück. Dies hinderte ihn nicht, in diesem Drama die volle Kraft und Kunst des Sophokles anzuerkennen: warum sieht er also bei den Trachinerinnen in demselben Mangel von leidenschaftlichen Gegenwirkungen auf einmal eine

ungemäße Oekonomie? Er sprach ja auch dem König Oedipus die leidenschaftlichen Gegenwirkungen ab, da er am Helden selbst (S. 806) blos einigen „Schein der Leidenschaft", der aus der Dramaturgie entspringe, bei Unschuld und fürstlicher Tugend, und als seinen Gegner blos das Schicksal gelten ließ, dessen Härte er doch nicht leidenschaftlich nennen wird, da sie die Gestalt eines solchen menschlichen Zustandes eben nur am Helden selber annehmen kann. Ferner die Elektra war ihm bewundernswürdig und ein Werk des klaren Kunstverstandes durch Nichts Anderes, als was er an den Trachinerinnen rügend eine zu einfach übersichtliche Oekonomie nennt. Wie er von den Trachinerinnen sagt, alles Gewicht falle auf den Charakter der Frau, deren Tugenden, deren berechtigtes, aber fehlgreifendes Wagstück und freiwillige Büßung ein inniges Mitgefühl wecken und fesseln, so erklärt er von der Elektra, „die pathetischen Triebfedern" der Handlung „seien überwogen durch ein sittliches Bild, den Charakter der Elektra, den alle übrigen Rollen in sein Licht setzen". Dort hat er auch die Uebersichtlichkeit der Oekonomie nicht geringer gefunden, sondern ausdrücklich bemerkt, der Zuschauer gelange auf den Gipfel der Charakteristik in vollkommener Sicherheit des Gemüths, da er von Anfang her um den Plan der Handlung wisse. Wie wohlbegründet also seine Bedenken gegen die Oberfläche der Ausführung oder gegen besondere Theile der Trachinerinnen sein mögen, am Pathos der Deianeira und der Oekonomie seiner Entwicklung kann Bernhardy ein Zuwenig von leidenschaftlichen Kontrasten nicht ohne Widerspruch mit sich selbst aussetzen. Denn hier erkennt er doch ein sympathieerregendes Wagen, Fehlgreifen, Büßen; was einen ergreifenden Wechsel wahrgezeichneter Liebesleidenschaft voraussetzt. Mit weniger Leidenschaft begnügte sich seine Erklärung der Elektra, die in dieser kein Fehlgreifen, sondern eine sittliche Strenge bemerken wollte, deren Feuer durch Maß und Reife gedämpft, deren Gottvertrauen ohne Mißton verherrlicht werde. Solche Eigenschaften und Zustände pflegen die Psychologen nicht zu den Leidenschaften zu rechnen.

(Abschluß.)

Das wahre Verhältniß hab' ich schon oben ausgesprochen. Bernhardy hat bei seiner Definition von der allgemeinen Form der Tragödie des Sophokles die aus philosophischer Aesthetik hergenommene Terminologie blos nach seiner Vorstellung von der Antigone zum Schema gestaltet, daher dieses auch allein in seiner Erklärung der Antigone wiedergefunden. In der Erklärung aller andern Stücke vermochte er es weiter nicht gelten zu machen, als daß er es an den Trachinerinnen wenigstens vermißte, obwohl ohne irgend zu zeigen, wie das geforderte bestimmte

Schema des tragischen Prozesses hier mit der gegebenen Anlage zu vereinigen gewesen wäre, die bei ihrem anders bestimmten Prozeß doch völlig tragisch ist. Die übrigen fünf Stücke beschreibt ihre Erklärung jedesmal sehr abweichend vom Schema, ohne des Widerspruchs zu gedenken. Die Kollision der Charaktere im wechselseitigen Pathos, nach der Definition das Hauptmittel des Prozesses bei Sophokles, hat Bernhardy in keiner Tragödie, außer der Antigone, zeigen können. Ebensowenig hat er das im Schema gleichfalls allgemein hingestellte Fortpflanzen des Pathos durch den ganzen Kreis der handelnden Personen aufgezeigt. Theils war es in einzelnen Dramen nicht gegeben. Theils war eine Fortpflanzung des Pathos gar wohl gegeben, wie in der Elektra, in der die Erinnys des Hauses wirkt, im Oedipus auf Kolonos, wo sich das Pathos auf die Söhne, auf Kreon, auf Antigone überpflanzt, im Aias, dessen Pathos auf den Bruder übergeht; aber die Wahrnehmung davon würde diejenige Harmonie, Verklärung, Beruhigung durchaus gestört haben, wie sie in jedem dieser Stücke Bernhardy finden wollte. Noch von andern Eigenschaften, welche die Definition schlechthin der Tragödie des Sophokles beigelegt hat, muß die Erklärung der besondern Stücke, wie wir gesehen haben, allemal die eine oder andere fallen lassen. Ich habe gezeigt, daß Das, was Bernhardy für die „Summe" der Antigone giebt, beim Wort genommen, den pathetischen Charakter ausschließt, den die Definition allgemein dem sophokleischen Drama zusprach; daß seine Erklärung der Elektra die pathetischen Motive, welche nach der Definition die Handlung und Entscheidung bilden, in den Hintergrund verweist, und statt des versteckten und verschlungenen Plans, wie ihn das Schema vorzeichnet, einen von Anfang her dem Zuschauer offenliegenden findet. Beim König Oedipus ist es das überwiegende Schicksal, in Rücksicht dessen Bernhardy diese Tragödie als eine Ausnahme von der Regel des Sophokles bezeichnet, da die Definition versichert hat, daß bei ihm die Menschen ihr Schicksal nur in der eignen Brust tragen. Im Oedipus auf Kolonos werden die Widersprüche, aus deren Bruch, nach der Definition, immer die Lösung folgen sollte, die spannende Bewegung der Handlung verleugnet. Hier soll im Gegentheil ein weihevollmilder Uebergang aus melancholischer Trauer in ruhige Sehnsucht und sanften Frieden walten. Der Aias macht seine Ausnahme im Punkt der Oekonomie. Nach dem Schema hat diese den Organismus einer ununterbrochenen Handlung, im Aias dagegen die Kühnheit einer scharfgesonderten Zweitheilung; nach dem Schema pflegt sie die Mittel zu steigern, im Aias läßt sie, der Erklärung nach, das poetische Interesse sinken nnd sie läuft in die Breite, statt, wie das Schema verhieß, die Wege mit drastischer Kraft zusammen-

Gedichte das musikalische Element völlig ausser Acht gelassen hätten: *Ξενοφάνης δὲ καὶ Σόλων καὶ Θέογνις καὶ Φωκυλίδης, ἔτι δὲ Περίανδρος ὁ Κορίνθιος ἐλεγειοποιὸς καὶ τῶν λοιπῶν οἱ μὴ προσάγοντες πρὸς τὰ ποιήματα μελῳδίαν ἐκπονοῦσι κτλ.* Die elegischen Epigramme waren gleichfalls nur für die Lectüre geschrieben. Dagegen waren die elegischen Lieder mit threnetischem Inhalt für den Gesang zur Flöte eingerichtet, was unter anderm das Auftreten des Sakadas und Echembrotos bezeugt,[1] und die Elegie mit politischem und kriegerischem Character mag immerhin zum Theil in öffentlichen Versammlungen, bei Gelagen u. s. w. nur recitirt worden sein, zum Theil ist sie sicherlich auch noch gesungen worden. Das gilt vor allem von den Liedern des Hauptvertreters dieser Gattung, des Tyrtäus. Denn wie es von seinen Embaterien heisst, sie seien beim Beginn der Schlacht gesungen worden, so wird von seinen Elegieen berichtet, das Heer hätte sie Abends nach dem Mahle und auch später noch auf Kriegszügen gesungen.[2] Endlich wird man der erotischen Elegie mit ihrer schmelzenden Klage und der Innigkeit ihrer Empfindung die musikalische Begleitung nicht absprechen wollen, zumal wenn man bedenkt, dass Mimnermus, dem auf diesem Gebiete der Preis gebührt, eben so gut Flötenspieler wie Dichter war[3] und also nicht verfehlt haben wird, seine Poesieen in Musik zu setzen.

Wir kämen hiernach zu dem Ergebniss, dass die Recitation des daktylischen Hexameters in der Weise, wie sie bei den Rhapsoden üblich war, bei den lyrischen Dichtern theils beibehalten, theils aber, und das in den meisten Fällen, durch melischen Vortrag zum Spiel der Flöte verdrängt wurde.

---

1) Paus. X, VII, 3: *καὶ αὐλῳδίαν τε κατέλυσαν, καταγνόντες οὐκ εἶναι τὸ ἄκουσμα εὔφημον· ἡ γὰρ αὐλῳδία μέλη τε ἦν αὐλῶν τὰ σκυθρωπότατα, καὶ ἐλεγεῖα (καὶ θρῆνοι) προσᾳδόμενα τοῖς αὐλοῖς.*

2) Die Belegstellen hierzu hat Bode, Gesch. d. Hell. Dichtkunst II, 1. S. 172. A. 4 gesammelt.

3) Vgl. Strabo 643, 28: *Μίμνερμος αὐλητὴς ἅμα καὶ ποιητὴς ἐλεγείας.*

Bei den Tragikern findet sich der daktylische Hexameter stichisch sehr selten gebraucht und dann allemal in Monodieen (Soph. Philokt. 839; Trach. 1008; Eurip. Troad. 595; fr. Phaeth. 66), so dass die Art des Vortrags keiner weiteren Bestimmung bedarf.

In der Komödie trifft man den Vers viel häufiger an, freilich immer an solchen Stellen, die nicht dem Chor, sondern den Schauspielern zufallen, so z. B. Rit. 195. 1015. 1030. 1054. 1066. 1082; Frieden 1063—1113; Vögel 967; Lys. 770 u. s. w. Da dieselben fast durchweg Orakel enthalten oder ankündigen und auslegen; da es ferner auf die Schönheit des Vortrags durchaus nicht ankommt, sondern einfach auf die Wiedergabe resp. Verspottung des Inhalts; da endlich diese Verse mitten im Dialog stehen und selbst mit iambischen Trimetern untermischt sind (Vögel 967 ff.), so hat man sich keinen Augenblick zu bedenken, diesen Hexametern die dialogische Recitation zuzusprechen, mit Ausnahme jedoch der Verse Frieden 1263 ff., die dem Sohne des Lamachus resp. des Kleonymos angehören und den ausdrücklichen Angaben sowohl des Dichters als des Scholiasten zufolge gesungen worden sind.

Eine Partie stichischer Hexameter fällt indess auch dem Chore zu, und von ihr steht es fest, dass sie gesungen wurde. Es sind das die sechs daktylischen Hexameter am Schlusse der Frösche, deren melischer Character einmal daraus hervorgeht, dass sie ein Processionslied sind und den abziehenden Aeschylus zu begleiten haben, sodann daraus, dass Pluto mit den Worten dazu auffordert:

χἄμα προπέμπετε
τοῖσιν τούτου τοῦτον μέλεσιν
καὶ μολπαῖσιν κελαδοῦντες,

drittens endlich daraus, dass aus den Worten des Pluto zu schliessen und nach Angabe des Scholiasten diesen Versen ein Aeschyleisches Chorlied zu Grunde liegt. Und hat auch das Fragment aus *Γλαῦκος Ποτνιεύς*, welches im Scholion citirt wird, mit der vorliegenden Stelle zu wenig Aehnlichkeit, als dass es als Vorbild derselben betrachtet werden könnte, so ist doch Aeschyleischer Ton und Character in unserm Liede nicht zu verkennen.

werden, sondern uns nur darstellen, Oedipus „wisse sich den Stürmen der irdischen Welt entrückt." Er flucht in die Zukunft hinein auf sein Volk, seine Söhne, Kreon und Kreons Kinder; das soll uns nicht beleidigen, nur sagen, „er schließe mit der Gegenwart ab." Die Handlung ist erst Aufregung über den frechen Einwanderer, der den Erinnyenboden nicht scheut, dann zu befleckt scheint, um aufgenommen zu werden, hernach ist sie Aufwühlung seiner haßvollen Gesinnung durch widrige Nachrichten, hierauf seiner peinlichen Erinnerungen, weiter Kampf gegen Kreons Andringen mit äußerster Erhitzung und Streit mit ihm vor Theseus, bald darauf das Verstoßen und Verfluchen des Sohnes, endlich Hinabgang unter Blitz und Donner in den Erinnyengrund, nach und vor dem Jammer seiner Kinder über seine Vermächtnisse. Das sollen wir für eine geringe Bewegung der Handlung achten und statt erschüttert zu werden, hiervon blos eine „ungetrübte Milde des Gedankens," „ruhige Sehnsucht und sanften Frieden" abschöpfen. Das heißt nicht blos die Forderung des Dramatischen aufgeben, sondern fordern, daß im Drama das gegebene Dramatische nichts gelte. Ganz ebenso wird von Bernhardy der Widerspruch in der Elektra verleugnet. Ihr tödtlicher Haß gegen die Mutter und die Paroxysmen ihrer Täuschung sollen uns einfach ein sich steigerndes Tugendbild vorstellen. Die psychologische Thatsache wird hier wieder nicht in ihrer bleibenden sittlichen Wahrheit gewogen. Daß die Kinder ihre Mutter morden, soll ohne Düsterkeit, ohne Mißton, ohne Erinnyen-Ahndung sein. Der bestimmte Vorgang, die Rachwuth, die List, die blutige That soll gar nicht in Anschlag kommen, nicht als Pathos gelten, das sich in entscheidende Widersprüche verwickelt, nur als verschwindendes Mittel zur Entfaltung eines sittlichen Charakterbildes und zu seiner Verherrlichung (im Muttermord!). Hier ist alles aufgegeben, was die Definition vom Hervorgang des Handlungsverlaufes aus dem Charakterpathos, von der Ausgleichung in höherer Wahrheit durch Brechung des Widerspruchs gesagt hat. Denn wäre es das Pathos, das den Lauf der Handlung bestimmt, so müßte diese zur Messung von jenem dienen und in's Gewicht fallen, statt daß sie vom Charakterbilde soll überwogen werden. Wir sollen das Pathos für edel nehmen bei unsittlicher Handlung und den Charakter, der sie will, befördert, triumphirend genießt, hierin sittlich verherrlicht sehen. Nicht aus dem Widerspruch bräche so die höhere Wahrheit hervor, sondern im Gelingen über Hoffnung fände die pathetische Absicht ihre Rechtfertigung da, wo in der Wahrheit der sittliche Widerspruch erst recht verwirklicht ist. Gleichfalls wird im Aias der tragische Widerspruch und die Herstellung des Gleichgewichts hintangesetzt,

der Tod des Aias wird als Beruhigung, als die Art bezeichnet, wie „eben im Unglück, das aus Uebereilung und Selbstgenügsamkeit erwuchs, eine im Kern gesunde Natur sich verherrliche.“ Empfände man diese Verherrlichung, so wäre der Untergang versöhnend und die tragische Idee durchgeführt. Gleichwohl soll nach Bernhardy „ihre Dialektick fordern, daß der Kreis einseitiger That durch sein Gegenstück ergänzt“ und im Streit über sein Begräbniß uns die „Ehrenrettung“ des Verherrlichten zugemittelt werde. Bernhardy sagt, dieser Streit werde „ein sittlicher Wendepunkt für die Gegner des Aias,“ er bezeichnet das Benehmen der Atriden als Gewaltmißbrauch und Verachtung der Götter; es kommt noch dazu, was er nicht erwähnt, der Fluch, mit dem der übernommene Teukros in jenen einstimmt, mit welchem Aias unversöhnt starb. Aber alles dieses soll uns nur ein Nachurtheil über das Pathos des Aias, über seinen Charakter und Vorzug vor den Atriden geben; daß er kein Verächter der Götter gewesen, daß er schwerbüßend am Unglück seiner Uebereilung sich verherrlicht. Die Schuld der Atriden, die Ueberhitzung des Teukros dürfen wir nicht als Fortschritt des Pathos erkennen, nicht als eine neue Verwicklung empfinden, welche Abrechnung fordere, nur als eine Abstufung von Charakteren, „deren Einheit im Eigenwillen und der Großheit des Aias ruhe.“ Der „am Schluß unversöhnte Zwiespalt“ muß uns (wie in der Elektra) unmittelbar für Auflösung in Harmonie gelten, hier darum, weil wir aus der Vergleichung dieser Charaktere uns „das moralische Für und Wider“ über das „gehaltreiche Pathos des Aias“ herausziehen können. Hierin ist die Behauptung der allgemeinen Definition aufgegeben, daß bei Sophokles „die Harmonie zwischen den Gefühlen und Stimmungen, die der Kontrast der Situationen erregt, und dem letzten poetischen Zweck niemals gestört werde.“ Ist der letzte Zweck die „Ehrenrettung des Aias,“ wie sollte es uns nicht stören, daß wir sie in einer Situation finden sollen, worin die Feldherrn sein Verbrechen und seine Strafwürdigkeit unter Schmähung seines Bruders und Verachtung seines schutzflehenden Kindes hart behaupten und auch dann durchaus nicht zurücknehmen, als sie seine Bestattung ihrem Freund Odysseus zu Gefallen erlauben? Ist der letzte Zweck „das Gleichgewicht der sittlichen Mächte,“ wie können wir zwischen ihm und dem aufgeregten bittern Gefühl des so lautbetheuerten unversöhnten Zwiespaltes der Parteien am Schluß eine reine Harmonie fühlen? Die Versöhnung, nach der allgemeinen Definition das äußerste Ziel der tragischen Handlung bei Sophokles, hier in der dramatischen Vorstellung ihres Gegentheils zu sehen, diese Forderung ist gleichbedeutend mit der, daß wir das Dramatische nicht dramatisch, weder sympathetisch,

noch mit sittlicher Wahrheit fühlen, sondern blos als eine unserm kritischen und epikritischen Verstande unterbreitete Vergleichung von ungleichen Ansichten und Charakterfiguren überblicken sollen. Und mit welcher Vorstellung von Pathos, von Kampf, von Schuld dürfte ein Tragiker fernerhin erwarten, uns aufzuregen, uns zu spannen, uns nach Lösung verlangend zu machen, wenn er einmal, wie hier Bernhardy will, uns Pathos und Kampf blos in der Bedeutung indifferenter „Erörterung," die Schuld selbst blos als witzige Aufforderung hingestellt hätte, die Aburtheilung derselben und Auflösung, die er ihr zu geben unterläßt, in unserer eigenen Reflexion zu machen? Bernhardy hat die ganze Aufgabe des Drama's nach seiner eigenen allgemeinen Definition, mit dieser Erklärung der letzten Scenen im Aias dahinfallen lassen.

Aus seiner Durchsicht der bestimmten Tragödien (dies folgt nothwendig) war Bernhardy's allgemeine Darstellung von der Form der sophokleischen Tragödie nicht geschöpft, und so stammt auch die Annahme, daß diese Form sich im einzelnen Drama vollendet habe, nicht aus seiner Untersuchung, sondern aus Suidas her.

Es war gerade das Dramatische und Tragische im engern Sinn, das „Zusammendrängen der verflochtenen Handlung," das „Ineinander der Motive," das „Entwickeln der größten Spannkraft und des reichsten pathologischen Gehalts auf eingeschränkter Fläche," was nach jener Darstellung den Sophokles zur Vollendung seiner Dichtung im einzelnen Drama sollte genöthigt haben. Und gerade das Dramatische und Tragische im engern Sinn, den Widerspruch, die Zusammenfassung der Handlungsmotive, die Empfindung der Spannung, die wahre, sich wirklich vollziehende Entwicklung des pathologischen Gehalts weist Bernhardy's Erklärung der einzelnen Tragödien immer wieder zurück. Das Pathos soll als glücklich zu vermeidende Willkür, die Leidenschaft nicht pathologisch, sondern als dramaturgischer Schein gefaßt werden, die pathetischen Triebfedern bei Seite gelassen, die Handlung wenig bewegt, der Kampf und Zwiespalt eristische Figur sein, um das Uebergewicht der abstrakten Moral, dem Charakterbilde, dem abstrakten Fatalismus, der Betrachtung, der Epikritik zu lassen — Begriffen, von welchen der letzte dem Drama ganz fremd ist, die übrigen zwar Elemente desselben sind, niemals aber seine herrschenden Formen ausmachen können. Dabei haben wir gesehen, daß dies in diesen Tragödien nicht so gefunden, sondern von Bernhardy blos gefordert wird. Es ist in ihnen, wie gezeigt, der Widerspruch, die Verwicklung und Verkettung, die Steigerung und Fortpflanzung des Pathos, die Spannung und Erschütterung durch den Zwiespalt nach-

drucksvoll gegeben; nur daß Bernhardy davon abstrahirt, um ganz andere Momente wichtig zu finden, und auch solche, die ich gar nicht finden kann, als da sind Maß und Reife einer Tochter, die ihrer Mutter Blut aussaugt, sanften Frieden eines Vaters, der seine Söhne zum Wechselmord verflucht, beruhigte Stimmung eines der sich unter Verwünschungen in sein Schwert stürzt.

Woran liegt nun aber die Schuld, daß Bernhardy in der Erklärung der einzelnen Tragödien gerade die Eigenschaften und Wirkungen der sophokleischen Tragik übersieht, zurückstellt, abweist, die seine eigne allgemeine Charakteristik der letzteren so stark betont hat? — Woran? Wieder an Suidas. In seinem Glauben an Suidas wollte Bernhardy bei Sophokles lauter in sich vollendete einzle Dramen finden, und er vermochte dies nicht anders, als indem er gerade von den Eigenschaften wegsah und sie verleugnete, von welchen er in jener allgemeinen Charakteristik behauptet hatte, sie zu gewinnen, habe Sophokles die Handlung im einzelen Drama vollenden müssen.

Hätte Bernhardy im König Oedipus, anstatt an ihm ein unschuldiges Opfer der „vernunftlosen Schicksalshärte" zu sehen, den Widerspruch anerkannt, in welchem derselbe durch seine Selbstgerechtigkeit zum Werkzeug des Schicksals an sich selber wird, so würde er der Zeichnung seiner Selbstthätigkeit nachgegangen sein; dann hätte er bemerkt, daß sie auch nach der Katastrophe des Stücks noch fortarbeitet, daß Oedipus, den Kreon sich verpflichtend, anders über die Söhne, anders über die Töchter verfügt, und in der Art, wie er über sich selbst verfügen will, auf Orakel-Entscheidung verwiesen wird. Die Ansprüche, welche hiermit Oedipus immerhin an die Zukunft noch macht, und welche die Zustände, wie sie im Oedipus auf Kolonos bekannt werden, theils wirklich vorbereiten, theils mit ihnen sittlich bedeutsam kontrastiren, sie mischen, hingehalten für jetzt, nothwendig Erwartung in den Schluß. Sie lassen diesen weder als Erfüllung des Schicksals an einem blos Leidenden, noch als letzte Entscheidung fassen. In diesem gegebenen Sinne, nicht als ganz einseitige Schicksalstragödie, sondern jener allgemeinen Definition entsprechend, als pathetisch verflochtene Handlung aufgenommen, würde dies Drama den Erklärer über sich hinaus zur Verknüpfung mit dem Folgedrama genöthigt haben.

Hätte Bernhardy im Oedipus auf Kolonos seine allgemeine Charakteristik der Tragödie des Sophokles zur Anwendung gebracht, hätte er also den Kollisionen, den Widersprüchen, der Fortpflanzung des Pathos, die hier vorgestellt werden, ihr tragisches Gewicht zugestanden, statt der

Handlung die Bewegung abzuleugnen, so wäre ihm unmöglich geworden, das Drama für ein abgeschlossenes Ganze zu erklären. Er mußte von aller pathetischen und sittlichen Bestimmtheit der Motive und Vorgänge absehen, um aus dem Schreckenstestament des Oedipus eine milde Verklärung, aus seinem blutgierigen Grabgeheimniß ein seliges Jenseits zu machen und so allerdings eine befriedigende Einzeltragödie zu erhalten.

Auch das Pathos der Antigone, wenn es nicht blos einseitig gegen das des Kreon gemessen und als Willkür unterschätzt, sondern nach der allgemeinen Definition als ein gediegenes, in der ganzen Nothwendigkeit des Charakters und Wirklichkeit der Situation aufgefaßt worden wäre, würde sich nothwendig in seiner Begründung und seinem Prozeß zurück bezogen haben auf die Oedipustragödien.

Umgekehrt konnten bei der Elektra die pathetischen Triebfedern und der Widerspruch ihrer Leidenschaft nicht in Anschlag kommen, ohne über die Unthat, die das Ende macht, weiter hinaus auf ein Folgedrama der Büßung zu treiben. Deswegen faßt Bernhardy die Leidenschaft als maßvolle Tugend, die Greuelthat als heitre Verherrlichung; womit es beim vollendeten einzlen Drama bleibt.

So darf endlich im Aias für den Konflikt des Teukros mit den Atriden nicht die „Brechung der Gegensätze und Auflösung des Einzelwillens in einem allgemeinen Gesetz", welche die Definition forderte und versicherte, verlangt und in einem folgenden Drama erwartet werden, sondern der Uebermuth des Menelaos, der Frevel des Agamemnon, der Fluch des Teukros müssen blos als etwas gedehnte Randschnörkel einer Ehrenrettung des Aias angesehen werden. So wird eine sehr vollendete Einzeltragödie erreicht; denn sie endet zweimal, erst mit der beruhigten Selbstverherrlichung des Aias, dann mit der unruhigen Berichtigung.

Die Probe, die hiermit Bernhardy selbst geliefert hat, ergiebt: Aus der Natur des pathetisch tragischen Prozesses bei Sophokles folgt die behauptete Nothwendigkeit der Beschränkung in's einzle Drama so gar nicht, daß Bernhardy in der Erklärung diese Beschränkung in's einzle Drama nur auf Kosten des tragischen Prozesses im Widerspruch mit den Dramen selbst hat durchsetzen können.

Dies ist schon

23. Unsrer Gelehrten widerwillige Anerkennung des über die einzelnen uns erhaltenen Tragödien des Sophokles hinausgehenden dramatischen Zusammenhangs.

Man hat die Vollendung einzelner Tragödien nur in Einheitsbegriffen, welche nicht dramatische und nicht tragische sind, in Charakter-

bildern, Zustandsbetrachtungen, Moralsätzen, komparativer Sittenschilderung behaupten können, und das mit Verleugnung derjenigen Begriffe, welche die dramatischen und tragischen sind, nämlich der bewegten pragmatischen, pathetischen, sittlichen Motive, welche in denselben Tragödien mächtig fühlbar, die Beendung nicht erreichen und den zur Hauptsache gemachten Betrachtungs- und Charakterqualitäten widersprechen: das heißt: man hat wider Willen bewiesen, daß die wahre Einheit dieser Tragödien unabgeschlossen ist, ihr dramatischer Zusammenhang und tragischer Sinn über sie hinausgeht.

Es ist unsern Gelehrten ergangen, wie dem unbekannten Grammatiker, dessen in gutem Glauben ausgesprochener Irrthum in den Suidas übergegangen ist. Sie fanden die Tragödien des Sophokles als einzelne vor und sogar über die zusammengehörigen solche Notizen, wonach sie getrennt aufgeführt worden wären, deren Unzuverlässigkeit und Entstehung aus Täuschungen sich nicht sofort sehen ließ. Sie wußten nicht anders als daß sie selbständige Stücke seien und suchten sie als solche zu verstehen. Ihre Erklärung auf Einheit verstieß mehrmals gegen Elementarbegriffe sowohl der Aesthetik als der Sittlichkeit. Und wenn dagegen auch die philosophische Bildung, wie z. B. über den Oedipus Th. Vischer vor jetzt 21 Jahren Einsprache that, so erhob gleichwohl Wiederholung und Schultradition diese fehlerhaften Erklärungen zu verbreiteten von ziemlich allgemeiner Geltung. Der Irrthum bei Suidas fand eine Stütze darin, daß man ohnehin nie etwas Anderes vorausgesetzt hatte. Er that hiefür den Gegendienst, daß man auch da, wo die Erklärung doch ein gewisses Gefühl des Erzwungenen zurückließ, an ihm den Trost hatte, sich auf objektivem Boden zu befinden. Denn trotz ihrer Unverträglichkeit mit bestimmten Zeugnissen, die ungleich älter sind als Vieles, was im Suidas steht, gab doch dieser bei ihm gefundenen Angabe gerade ihr Alleinstehen und die Beimischung von Gelehrsamkeit im Ausdruck den Schein einer kostbaren alten Ueberlieferung. Lieber half man sich, wie oben schon das 3. und 4. Kapitel gezeigt, den unverträglichen Daten gegenüber, mit erfundener Veränderung oder Beschränkung des Sinnes, als daß man ein so wichtiges Zeugniß ganz verlieren sollte. So stützte ein Irrthum den andern, und was man festzuhalten sich an beiden Seiten, hier am Suidas, dort an der Tragödien-Erklärung hatte sauer werden lassen, ward um so höher als Preis der Mühe geschätzt. Dies war die Stärke der unzulänglichen Begriffe. Kommentatoren, Uebersetzer, Literaturhistoriker bewegten sich in ihnen; nur mit dem Unterschiede, daß O. Müller klar und offen von dieser herrschenden Ansicht, an die er sich hielt, bekannte, ihr nach sei die Einheit und das

Wesen der sophokleischen Tragödie nicht Handlung, sondern Selengemälde; während Andere, am stärksten Bernhardy dem Sophokles im Allgemeinen eine spezifisch dramatische und tragische Form zuschrieben, und nur im Besondern sie wieder fallen ließen und auch auf Selengemälde und geistige Zustände, als die Einheiten, gegen welche die Handlung verschwinden müsse, hinauskamen.

Bernhardy erklärt sich zwar beim König Oedipus ausdrücklich gegen Müllers Auffassung, aber das Facit der seinigen ist dasselbe; nur daß es Müller von Seiten des Oedipus, Bernhardy von Seiten des Schicksals ausspricht, beide jedoch so, daß jeder dabei Das, was der andere betont, nothwendig voraussetzt. Denn ein Drama, welches, wie Müller vom K. Oedipus annimmt, die völlige Blindheit des Menschen über sein Schicksal anschaulich macht, das er wider Willen selbst verschärfen muß, kann ihm auch keine Schuld beimessen und wirft auch die ganze Planmäßigkeit und harte Uebermacht auf das Schicksal allein, wie Bernhardy's Erklärung thut. Aber das Drama thut das nicht.

Als Oedipus dem Laios begegnete und sich zum Mord entrüsten ließ, wußte er bereits, daß seine Herkunft zweifelhaft und daß er bedroht war, seinen Vater zu erschlagen. Der Zweifel über die Erstere hatte ihn an's Orakel getrieben und statt der Entscheidung hierüber war ihm das Letztere prophezeit worden. Es bedurfte des Eigenwillens, um den vom Orakel ungelösten Zweifel wegzuwerfen, und als Wissen festzuhalten, daß die zu Korinth seine Eltern seien. Es bedurfte des Hintansetzens der eben erst ihm gewordenen Orakeldrohung, er werde seinen Vater erschlagen, um einen alten Fürsten, der ihn beleidigt, sofort mit ganzer Kraft zu schlagen. Er handelte so, nicht weil er blind war über sein Schicksal, sondern mit dem Wissen, welche Gefahr auf seinem Schlagen stehe. Es war sein Eigenwille, der die Frage nach seinen Eltern blind entschied. Es war sein zorniger Wille, der ihn blind zuschlagen ließ. Als Oedipus nach Ueberwindung der Sphinx die Krone Thebens und die Hand der Königin annahm, wußte er, daß er bedroht sei, seine Mutter zu ehelichen. Dies, was er vom Orakel wußte, hätte ihn von jeder Ehe, wenigstens mit einer Frau, die älter an Jahren als er war, abhalten müssen, wäre er nicht von der Selbstwahl geblendet gewesen, sich durch Vermeidung Korinths gegen den Greuel gesichert zu haben. Als Oedipus all seinen Richteifer in Bewegung setzte, den Mörder des Laios zu treffen, und durch seine Heftigkeit den Seher dahindrängte, daß er ihm seine Befleckung mit Blut und seine Verblendung über Familienstand und Herkunft vorrückte, wußte er, daß seine Hand mit eines Unbekannten Blut befleckt sei, daß seine Herkunft ihm schon längst zweifelhaft gemacht

und seine Forschung danach ohne Aufschluß geblieben war. Dies, was er wußte, ließ als möglich erscheinen, was der Seher behauptete. Nicht seine nothwendige Unwissenheit, die einstige eigenwillige Abfertigung und die gewohnte Unterdrückung dieses theilweise Wohlbewußten macht ihn blind für die Wahrheit des Sehers und macht seine Empörung darüber so leidenschaftlich, daß er mit eigenwilliger Gewißerklärung Dessen, was er nicht weiß, blind handelt gegen Kreon als tückischen Aufstifter des Sehers. Als hierauf Jokaste wider Absicht ihm die Aufschlüsse giebt, daß des Laios Kind ausgesetzt worden, weil der Mord des Vaters von dieses Kindes Hand prophezeit gewesen, und daß Laios ebenso ausgesehen und an eben der Stelle getödtet worden, wie der von ihm um dieselbe Zeit erschlagene Fürst, da verblendet ihn nicht das Schicksal gegen diesen Blitz, der seinen Wahn durchzückt; sondern die Verfestigung in Dem, was er eigenwillig für den richtigen Rath und gerechten Entschluß erklärt hatte, und die leidenschaftliche Aufregung, mit der er noch eben diese seine Selbstgerechtigkeit gegen den Seher und Kreon vertheidigt hat, verdunkeln gleich wieder das Wissen, das ihm schon gegeben ist, und treiben seine ganze Unruhe hin auf die schwache Möglichkeit eines Gegenbeweises. Anstatt dessen bringt ihm jetzt der Bote von Korinth auch die Eröffnung, daß er selbst ein von des Laios' Leuten ausgesetztes Kind gewesen. Hiermit sind ihm die Beweise seiner Schmach und Schuld so vollständig zum Wissen gebracht und durch Jokaste's Verzweiflung bestätigt, daß es wieder nicht eine verhüllende Schicksalsmacht, sondern trotz der Enthüllung das krampfhafte Widerstreben seiner Selbstgerechtigkeit ist, was mit aberwitzigem Scharfsinn eine Erklärung für Jokaste's Verzweiflung und für seine Herkunft aufrafft, die ihm die Blindheit für ein Wissen fristet, das in seiner Sele sich schon furchtbar zusammenschließt. Diese letzte äußerste Anspannung des Eigenwillens gewinnt ihm, daß er als Richter die Zeugen verhörend, selber den letzten Skrupel Gewißheit erhebt und erst mit diesem plötzlich in seiner ganzen Greuelgestalt vor sich steht.

Mit dieser gewaltigen Kunst hat Sophokles jedem Schritt des Oedipus auf seinem Verderbensweg so das Wissen, wie das Nichtwissen, mit dem Anspruch und Eigenwillen eingewebt, der jedesmal das im Bewußtsein schon Vorhandene nicht wissen, das Nichtgewußte behaupten will. Es ist dabei jedesmal eben so sehr die sittliche Natur, die ihn bestimmt, als die heroische Selbstzuversicht, die ihn mit ihr in Widerspruch setzt. Der Anspruch auf Wahrheit hat ihn zum Orakel geführt. Da dieses ihm aber von ihm selbst voraussagt, was seine sittliche Natur entsetzt, beschließt er sofort, es nicht zu wollen. Dabei aber giebt seine Selbstzuversicht ihm ein, schon zu wissen, wie er's vermeiden könne, obgleich diese Entscheidung

das Wissen voraussetzt, dessen Mangel ihn zum Orakel getrieben hat. Er hat nur das Gefühl, seine sittliche Ehre um jeden Preis zu wahren, als ihn ein Begegnender wie einen Ehrlosen behandelt. Gegen Diesen überspringt sofort seine Selbstzuversicht die Schranke, die er sich so eben mit Sicherheit gezogen zu haben glaubt; und ungestört von der ihm bewußt gemachten schrecklichen Möglichkeit, wähnt er nur gerechte Vergeltung geübt zu haben. In Theben vollbringt sein sittlicher Muth ein kühnes Wagniß für das Wohl eines ganzen Volks, und seine Selbstzuversicht läßt ihn dafür ohne Bedenken einen Lohn annehmen, den ihm bewußte Gefahr bedenklich machen müßte, wähnte er nicht, sie schon abgeschnitten zu haben. Er hat das wahre Bewußtsein, daß er das Unsittliche weder gewollt hat, noch will, daß er gerade zur Erhaltung seiner Sittlichkeit gehandelt hat. Aber er hat die falsche heroische Zuversicht, daß die Entschiedenheit dieser Absicht hinreiche, den nächsten Weg, den er mit ihr einschlage, und den höchsten Anspruch, den er auf sie gründe, recht und sicher zu machen. Diese Zweifellosigkeit trotz gegebenem Zweifel macht die Selbsthilfe gegen Laios und die Ehe mit Iokaste zu Thaten, deren Verantwortung er auf sich genommen hat, wenn schon in der Meinung, nur sein Recht zu nehmen. Wegen dieser Verknotung des sittlichen Willens mit der vor- und rücksichtlosen Selbstzuversicht hat Oedipus in der Schuld das zwar wahnhafte, aber starke Bewußtsein seiner Gerechtigkeit und sittlichen Würde und schöpft bei der allmähligen Enthüllung der Schuld eben so sehr aus diesem sittlichen Selbstbewußtsein als der immer gewaltsameren Selbstvertheidigung, nicht nur die Verblendung und ungerechte Härte gegen Andere, sondern auch die Kraft zum aufrichtigen Fortschritt gegen sich selbst. Die Steigerung dieses Widerspruchs im Drang des Prozesses erzeugt den Wahnsinn, der ihn die Schuld erst im letzten Augenblick der Ueberführung ganz und wirklich auf sich beziehen, daher sie mit dem noch ungebrochenen sittlichen Selbstbewußtsein plötzlich zusammentreffen läßt. So ist sein Pathos zugleich die sittlichste Empörung und das wüthendste Schmachgefühl. Diese Wuth wendet sich auf's ruchloseste wider die Gattin-Mutter, und der vom Anblick der schon Entselten wieder in sich zurückgetriebene Abscheu, gegen die eigenen Augen. Auch diese wirkliche Blindheit wirft nicht das Schicksal außenher über Oedipus. Es ist die Uebergewalt des plötzlichen Widerspruchs von Greuelschmach und höchstem sittlichen Anspruch, die zu dieser selbstthätigen Zerrüttung ausschlägt. Und dieser Widerspruch ist nur dadurch so gewaltsamplötzlich geworden, daß der mit dem sittlichen Anspruch verknotete Eigenwille die Einleuchtung der Schuld aus gegebenen Zeichen bis zum Aeußersten von sich abhielt.

Das ist die furchtbare Tragik dieses Drama's, daß Charakter und Schicksal untrennbar verbunden sind. Die Schuld des Vaters bildet die seinige vor, aber er tritt in jedes Glied ihrer Kette mit Selbstwollen ein. Ausgesetzt von den Eltern, ist er als geschonter, verzogener Findling zum anspruchsvollen Jüngling erwachsen, der ganz auf seine Hand das Orakel angeht. Das Orakel bestimmt seine Greuel vorher, aber sie sind um so deutlicher Folgen seiner Entschlüsse, als er in der Absicht, sie zu meiden, aus eigner Entscheidung hineingeht. Er ist daran unschuldig, sofern er das Gegentheil wollte, aber schuldig nicht minder, sofern er merklich unberechtigt war, den Entschlüssen diese Bedeutung des Gegentheils beizulegen. Gerechte Absicht läßt ihn dem Seher zusetzen und die Zurückhaltung desselben verkennen; allein der Fortschritt zur geraden Bezichtigung desselben und der Uebergang von der Empörung über dessen entgegnende Vorhalte zum ausgelassenen Argwohn gegen Kreon sind kecklich ungerecht und zeigen, welches maßlose Selbstvertrauen sich seinem Anspruch auf Sittlichkeit verbunden und ihn dem Wahn über sich, wie über Andere ausgeliefert hat. Darum kann unter wachsenden Erschütterungen sein unbedingter Anspruch, sich frei und wahr und rein zu behaupten, nur seine Verstrickung, Täuschung, Befleckung heraufwühlen, und sein Richteifer gegen die Aergerniß, immer verzweifelter, sich endlich nur gegen ihn selbst entladen.

Das ist das Grauen dieser Handlung, daß der Heros durch sein Bewußtsein in das Unbewußte, mit seinem Willen in das Ungewollte, aus seinem Anspruch auf Sittlichkeit in gräßliche Unsittlichkeit gefallen ist. Das ist aber auch die Größe der Handlung, daß nur die Stärke seines sittlichen Selbstbewußtseins den Kampf so spannt, selbst der Wahn dazu dient, es um so unterschiedener leuchten und den Willen der Wahrheit um so brennender durchschlagen zu machen. Ist das Ende schauderhaft, so richtet ihn doch niemand als er selbst, und nicht größer ist seine Qual als dieses sittliche Selbstbewußtsein, dessen Unveräußerlichkeit an ihrer Tiefe gemessen wird. Das ist die Versöhnung dieses peinlichen Gerichts, daß Oedipus verlangt, aus der Gesellschaft ausgestoßen zu werden. Damit ehrt er durch Selbstopferung seines befleckten Daseins die allgemeine Sittlichkeit und giebt ihr aus eigenem sittlichen Willen die Reinheit, die er wider Willen beleidigt, zurück. Weigert er dies Opfer, so hat er sich der Sittlichkeit entäußert.

Am Schluß des König Oedipus wird dies Opfer hingehalten. Der auf Kolonos, der es zurückgenommen hatte und spät erst dazu gezwungen worden ist, haßt Volk und Söhne darum. Der König Oedipus zeigt den Versöhnungswilligen, der in der Schmach der Unsittlichkeit noch

sittlich ist; der auf Kolonos den Unversöhnlichen, der sich selbst entsittlicht.

Bernhardy sagt (806): „Die Charakterzüge des K. Oedipus können weder das gräßliche Geschick begründen, welches unaufhaltsam war, noch das Gefühl zurückweisen, das sich gegen die vernunftlose Härte desselben empört". Den Oedipus auf Kolonos, der die „Verklärung des Dulders durch göttliche Fügung am äußersten Ziel des unverschuldeten Mißgeschicks" darstelle, nennt er (808) „die Ergänzung und Berichtigung des Königs Oedipus". Wie sollen wir das verstehen? Ein Stück, das der Ergänzung und Berichtigung bedarf, so wie dasjenige, welches mit dem Zweck sie zu geben, sich nothwendig auf dasselbe zurückbezieht, sind beidemal nicht, wie das dem Style des Sophokles doch nothwendig sein sollte, „sparsam im einzelen Drama zusammengedrängte Mythen", sondern mit der Absicht der Verknüpfung gedichtet. Will Bernhardy nicht auf diese Weise sich und dem Suidas widersprechen, so bleibt nur die Erklärung übrig, daß dem Dichter der König Oedipus mißlungen, daß ihm selbst der „widerwärtige Standpunkt", auf den er sich darin gestellt, nachträglich eben so „mißfallen, wie vielleicht den Athenern, als sie dem Philokles den ersten Preis ertheilten", und er, um diesen Fehler gut zu machen, das zweite Stück zur Ergänzung und Berichtigung abgefaßt, ohne diese Verbindung schon bei der Anlage und Ausführung des König Oedipus im Sinn gehabt zu haben. Es ist dies immer noch im Widerspruch mit der allgemeinen Charakteristik von Sophokles, die Bernhardy gegeben; indessen keine Regel ohne Ausnahme. Es ist dies jedenfalls die Anerkennung einer Verknüpfung von Dramen bei Sophokles; weil sie aber auf einer Erklärung des einen, wie des andern ruht, die mit den sittlichen Motiven derselben und ihrem Prozeß nicht verträglich ist, und weil damit Bernhardy entweder die Nothwendigkeit der Vollendung des Einzeldrama's bei Sophokles aufhebt, die er behaupten will, oder vom Dichter annimmt, er sei wider Willen in diesen Fall gekommen, muß ich sie widerwillig nennen.

Nothwendig eben so unbefriedigend ist die Art, wie Boeckh eine Verknüpfung unter den Dramen des Sophokles zugiebt.

Boeckhs Programm, das oben in den Eingangskapiteln (3. 4. 10) öfter berührt ist, mahnt davon ab, die Stücke der nachäschylischen Tragiker in Trilogieen und Tetralogieen zu ordnen [59]).

---

[59]) Ind. lect. hib. 1841 p. 12: Qui sobrio uti judicio voluerit, continebit paululum illud studium, quo trahuntur viri elegantissimi et ingeniosissimi, tragicorum etiam eorum, qui post Aeschylum docuerunt, fabulas in trilogias et tetralogias componendi.

Diese Abmahnung galt mir, da ich zwei Jahre vorher sowohl die Nachweisung versucht hatte, daß des Euripides Tetralogieen von Dramen verschiedener Fabel doch nach dem Thema zusammengehangen, als daß verschiedene Dramen des Sophokles eine vollendete Handlung und Erschöpfung des tragischen Prozesses nur dadurch können erhalten haben, daß sie mit andern, die auch von ihm bekannt sind, in Tetralogieen verbunden gewesen. Das Resultat meiner Untersuchung (Beiträge S. 670) hatte gelautet: Niemals in der Blüthezeit der attischen Tragödie hat ein Dichter seine vier Dramen ohne eine kunstgemäße Verbindung, nur wie bunte Waare zur Aufführung gebracht. — Boeckh richtete seine Abmahnung gegen beide Arten, die Thematetralogieen, wie die Fabeltetralogieen.

Gegen die ersteren bemerkte er, „der angegebene Zusammenhang in den Dramenkompositionen des Euripides, er werde nun in der gemeinsamen Tendenz oder dem Hauptgedanken, oder was immer dergleichen, gefunden, sei der Schönheit, Manichfaltigkeit und Anmuth der Didaskalie mehr nachtheilig als günstig"[60]).

Dieser Satz würde Gewicht haben, wenn ihm die Nachweisung zur Seite stünde, daß dem so sei, und warum nothwendig. So blos behauptet, sagt er nur: Eine zufällig zusammengegriffene Gruppe gefällt Boeckhen besser als eine sinnverwandte. Damit ist über die historische Frage Nichts gesagt. Es kann etwas einem großen Gelehrten gar nicht gefallen und darum doch historisch wahr und richtig sein. Wenn jemand bemerkte, die Gruppen in den Friesen des Theseustempels oder die Phigalischen seien durch Wiederholung und Gegengewicht der Körpermotive untereinander verbunden, und Boeckh spräche: Das ist nicht schön; und wenn die Gruppen ohne dies Verhältniß der Motive, blos wie der Zufall es gäbe aufeinanderfolgten, wäre das Ganze schöner, manichfaltiger und anmuthiger, so würde ich dies für keine Widerlegung des Beobachteten halten und keinen Grund darin finden, es für kunstwidrig zu erkennen.

Gegen die Fabeltetralogieen bemerkt Boeckh: „Es ist ja gewiß, daß die Tragiker mehre Fabeln, die unstreitig nicht miteinander in einer Didaskalie gegeben wurden, wie die Oedipusdramen und die Antigone von Sophokles, gleichwohl so abgefaßt haben, daß sie nicht weniger

60) Ibid: Quid quod ille nexus, quo Euripidei ternionis tragœdiae contineri videntur, sive is in communi ternarum fabularum consilio quodam, sive in summa quam adumbrent sententia, sive in alia qualibet hujus generis re deprehenditnr, totius didascaliae pulchritudini, varietati, gratiae plus officit quam velificatur?

38). Um den
erweisen, kann
des Alterthums
heisst es von den
το „Σῖγα, σῖγα,
über eine Stelle
Plutarch Crassus 33:
ἦδεν Εὐρι-
δὲ τοῦ Κράσσου
ἐκεῖνα τὰ
Steht somit der
fest, so muss
werden, soll anders
erzielen ist, nicht

Komödie.

Drama
behandelte
dieselben
auf diesem
Stellen der-
Betrach-
im Bisherigen
die stereo-
die Stasima
sein

melisch vor-
den Chor
und weil die
rein lyri-

aber nach 2 Jahrzehnten nachkommendes Mittelstück eignete, welches letztere er mit der doppelten Rücksicht sowohl auf das über 20 Jahr ältere Anfangsdrama als das über 30 Jahr ältere Schlußdrama zu gestalten hatte. Für die Aufführung wäre aber diese Verknüpfung nicht von ihm bestimmt gewesen. Somit hätte er auf die unbequemste Weise, die möglich war, nämlich in zweimal verkehrter Ordnung, erst von hinten nach vorn anfangend, dann wieder nicht in dieser Richtung fort nach der Mitte rückend, sondern in der entgegengesetzten, von vorn nach der Mitte zugehend, die letztere leer gelassen und erst mit ihrer späten Ausfüllung eine Verknüpfung binnen etlichen 30 Jahren hergestellt, von welcher er keinen Gebrauch machen wollte. Kann man sich selbst gründlicher zum Narren haben als in einem solchen Doppelwiderspruch der Mittel zum Zweck und des lange verfolgten und eben so lange aufgehaltenen Zwecks, der, wenn er erreicht ist, keine Wirklichkeit erhalten soll? Denn was ist die Zusammenaufführung verknüpfter Dramen anderes als die Vollziehung der Verknüpfung in der Wirklichkeit?

Aber nehmen wir auch an, was Boeckh nicht gesagt hat und nach seiner Ansicht von der Entstehungszeit des Oedipus auf Kolonos (Prooem. aestiv. 1826) nicht annehmen kann, daß im Dichten Sophokles diese zweckwidrige Mühe sich erspart und zwar die Verknüpfung des Ganzen, die Grenzen und Verbindungsbänder der besondern Stücke sich ursprünglich festgesetzt, jedoch in die Aufführung vor dem Publikum die Trennung und Ordnungsumkehr absichtlich gebracht habe: so bot er der Auffassung des Publikums Hohn. Er gab ihr das Ganze, das er sich gebildet hatte, auf das möglichste zersetzt und über 30 Jahre vertheilt.

Was bleibt noch übrig? Uebrig bleibt, was Boeckhs Annahme der Verknüpfung ohne die Absicht verknüpfter Darstellung in allen ihren möglichen Fassungen gleich nothwendig voraussetzt: daß die verknüpften Tragödien vollkommen schön auch ohne die Verknüpfung gewesen. Dies ist gegen die Elemente der Aesthetik.

„Die Theile der dramatischen Handlung, sagt die aristotelische Poetik (8, 4), müssen so untereinander verknüpft sein, daß durch Versetzung oder Hinwegnahme irgend eines Theils das Ganze verrückt und gestört wird. Denn was hinzukommen oder wegbleiben kann ohne Eindruck zu machen, ist gar kein Theil des Ganzen.“ Boeckh sagt: Sophokles verknüpfte drei Dramen zu einem Ganzen; aber zu einem solchen, daß es durch Versetzung der Theile nicht gestört ward, und von jedem Theil die zwei andern wegbleiben konnten.

Ein Drama, welches mit zwei andern ein Ganzes macht, kann ohne die zwei andern nicht ganz sein; eine Handlung, die in einem Stück

sich abschließt, nicht mit zwei andern sich zusammenschließen. Inhalt und Form des Drama's ist Verknüpfung, der Mythus selbst, wie Aristoteles sagt, „die Handlungsverknüpfung." Diese kann nicht zugleich vollendet sein in einem Drama und als das was sie ist, als Verknüpfung, über dasselbe auf zwei andere hinausgehen. Die Schönheit der Tragödie ist die durch die Verwicklung durchgeführte Einheit. Soll die Einheit durch drei Dramen gehen, so kann sie in keinem einzigen derselben allseitig ausgeführt, keines für sich allein genommen, völlig schön sein. Boeckh sagt: „Jene drei Dramen des Sophokles sind so gut als irgend eine Fabeltrilogie miteinander verknüpft; aber ein sobrium judicium wird sie nur als einzelne auffassen und um so schöner finden." Ausdrücklich zu dem Zweck, zu warnen vor der trilogischen oder tetralogischen Auffassung von Stücken der Dichter nach Aeschylos, führt er die vermeintliche getrennte Aufführung dieser sophokleischen Dramen zu dem Beweise an, daß auf ihre zwar vorhandene Verknüpfung kein Gewicht zu legen sei. Die Verknüpfung sei da, dürfe aber Nichts gelten. Das ist in Wahrheit eine widerwillige Anerkennung der Verknüpfung.

Um zu der empfohlenen Sobrietät sich zu verstehen, muß man in dem Falle sein, in der tragischen Kunst, Handlung und Verknüpfung, Folgerichtigkeit und Einheit für das Oberflächlichste und Unerheblichste zu halten.

Boeckh erkennt im Programm von 1841 die Verknüpfung der Antigone mit den Oedipusdramen einer trilogischen gleich; in der Ausgabe der Antigone von 1843 läßt er wieder drucken (S. 147), „diese Verbindung sei keine unmittelbare; dagegen scheine sich nach der Ansicht des Sophokles die Antigone unmittelbar an die äschylischen „Sieben gegen Theben" anzuschließen; gerade wo das äschyleische Drama aufhöre, knüpfe das sophokleische mit einer geringen Veränderung an." Um solche Vorstellungen miteinander verträglich zu finden, muß man sich in der That bei „Tragödien-Verknüpfung" möglichst wenig denken. Diese Art, wie Boeckh sie gelten läßt, ist gleichbedeutend mit seiner Warnung vor ernstlicher Auffassung solcher Zusammenhänge.

Hierbei hat aber Boeckh eine andere Aesthetik für Aeschylos, eine andere für Sophokles. Bei Sophokles findet er es unbesonnen, eine Verknüpfung aufzufassen und festzuhalten, die er selbst als gegeben einräumt. Bei Aeschylos aber dürfe man diese Auffassung anwenden; nur nach Aeschylos nicht mehr. Woher diese Unterscheidung? Sie sei begründet, sagt das Programm, durch die daselbst gegebene Auslegung des Suidas oder vielmehr des älteren Grammatikers, aus dem Suidas es habe, daß Sophokles den Wettstreit mit einzelnen Dramen an Stelle der Tetralogie gesetzt.

Wie es sich mit dieser Auslegung verhält, hab' ich Eingangs (K. 4) berichtet. **Boeckh** weiß und zeigt, die Tetralogie schlechthin abgeschafft könne Sophokles nicht haben; sie bestand fort. Er nimmt an, sie blieb Sitte an den großen Dionysien, dem Hauptfest. Er glaubt aber beweisen zu können, daß an den Lenäen mit einzelnen Tragödien gekämpft worden. Die Widerlegung des Letzteren durch den Gegenbeweis von **Sauppe** hab' ich ebendort angeführt. Allein gesetzt, diese Rettung der Aussage bei **Suidas** wäre haltbar, die Auslegung richtig: so würde dieselbe doch keine Berechtigung der Warnung darbieten, die **Boeckh** am Ende des Programms daraus folgern will.

Boeckhs Auslegung ergiebt: Nur am geringeren Fest kämpften einzelne Dramen; am Hauptfest führte jeder Tragiker vier Dramen in den Wettstreit. Nun ist doch wohl nicht zu bezweifeln, daß ein so hervorragender und so fruchtbarer Tragiker wie Sophokles zum öftesten am Hauptfeste tragischen Wetteifers in die Schranken trat. Und auch, wenn er den Lenäenkampf nie versäumte, müssen doch seine am Hauptfest aufgeführten Dramen um so gewisser den größeren Theil der ganzen Summe ausmachen, als hier jede Aufführung vier Dramen und zum wenigsten drei Tragödien, die an den Lenäen dagegen nach **Boeckhs** Annahme nur *ein* Stück erforderte. Selbst wenn er an den Lenäen jedes Jahr, an den großen Dionysien blos alle zwei Jahre aufgetreten, kämen doch doppelt so viele Dramen auf die letzteren, als auf jene. *Folglich gehörte auf jeden Fall, nach **Boeckhs** Auslegung des Suidas, die Mehrzahl der Tragödien des Sophokles noch zu Tetralogieen.*

Dies nach **Boeckhs** Bestimmung der äußern Einrichtung. Was aber die innere Komposition bei Sophokles betrifft, so urtheilt **Boeckh** in dem Programm, die beiden Oedipe und die Antigone seien ganz so miteinander verknüpft wie eine Fabeltrilogie.

Hiernach muß ein sobrium judicium, weit entfernt, sich vor trilogischer Auffassnng zu hüten, vielmehr wohlbedacht anerkennen, daß es von keiner der erhaltenen Tragödien des Sophokles zum voraus wissen könne, ob sie zu einer Tetralogie gehört habe oder eine selbständige Lenäentragödie gewesen, daß aber nach der Wahrscheinlichkeitsrechnung das Präjudiz für die tetralogischen größer, und daß Gewißheit in jeglichem Falle lediglich aus der Untersuchung der Tragödie selbst zu gewinnen sei, jenachdem ihre Handlung und Einheit geschlossen oder nicht erscheint.

Wovor also **Boeckh** folgerichtig hätte warnen müssen, das wäre vor der, nach seinen eignen Thesen, ungerechtfertigten Gewohnheit, jede Tragödie von Sophokles ohne weiteres als Einzeltragödie zu behandeln

und (darf ich nach den Auseinandersetzungen der vorigen Hauptstücke wohl sagen) zu mißhandeln. Diese Mißhandlungen sind die wahren, zwar unwillkürlichen, aber nachdrücklichen Warnungen. Ihre Betrachtung hat uns gezeigt, wie wenig der Dichter verstanden, wie sein Sinn entstellt, ja in's Gegentheil verkehrt wird, wenn die Erklärung von falschen Voraussetzungen über die Grenzen seiner Dramen und den Belang ihrer Motive ausgeht.

Nun geht ja überdies die historische Berechtigung, den Begriff der Tetralogie auf Sophokles anzuwenden, weiter, als es schon die Folgerung aus Boeckhs Thesen gestattet. Sein Versuch, die Einzeltragödie an den Lenäen nachzuweisen und die Behauptung bei Suidas durch diese beträchtliche Einschränkung aufrecht zu halten, ist ja aus Platon widerlegt. Die Angabe bei Suidas hat ihren geliehenen Sinn wieder verloren und bleibt, in ihrem uneingeschränkten Ausdruck unverträglich mit viel ältern Zeugnissen, historisch falsch. Es ist aber schlechthin sie allein, auf welche sich die bei den Philologen herkömmliche Unterscheidung der Dramen-Komposition von Aeschylos und Sophokles, bei der Boeckh beharren wollte, stützt. Das ganze übrige Alterthum kennt sie nicht. Ich habe (K. 9) den Stand der Ueberlieferung gegeben, der diese Unterscheidung nicht zuläßt, und (K. 10) den Beweis, daß die alte Gelehrtenschule nur in sich zusammenhängende Tetralogieen kennt. Ich habe ausgeführt, daß die Erklärung, welche die Tragik des Sophokles in's einzelne Drama zwängen will, sowohl beim Wiederherstellen theilweise bekannter Ueberreste dramatische Unwesen erzeugt, als in der Auffassung der ganz erhaltenen Stücke die darin gegebenen Vorstellungen verkehrt, die Kunst des Dichters vernichtet.

Nicht aus Lust an Polemik hab' ich diesen Gang gemacht. Als ich beim ersten Betreten dieses Standpunkts nicht nur von Boeckh so höflich und ironisch verwarnt, sondern bald hernach von andern Stimmführern als ein anmaßender Sophist bis in den Charakter hinein verschwärzt wurde, hab' ich nichts entgegnet und meine Studien der alten Kunst in der Stille für mich fortgesetzt, fast zwanzig Jahre mit derselben Ruhe, wenn, wie gewöhnlich, in der Nachwirkung jener Vorgänge von Großen auch die Kleinen mir gelegentlich Klapse ertheilten und dabei mich stillschweigend benutzen.

Auch hatte ich wiederholt die Befriedigung, daß Männer von der ausgezeichnetsten Bildung mir unerwartet ihre warme Erkenntlichkeit für mein „Leben des Sophokles" ausdrückten, dessen mangelhafte Theile ich mir inzwischen, weniger aus jenen Verdammungsrezensionen als aus eigenen Mitteln, zu bessern in der Lage war. Es pflegt die Beseitigung alter

d unwillkürlicher Vorurtheile nicht im ersten Angriff durchaus in ge- riger Weise zu gelingen, noch weniger, so weit sie gelungen ist, eine dere als sehr allmälige Anerkennung zu finden. Die nächsten Folgen d entgegengesetzter Art, ich konnte sie um so eher ertragen, als meine berzeugung von der endlichen Unaufhaltsamkeit des Wahren mir es nz recht sein ließ, wenn die Fachgenossen sich beeiferten, durch laut d hartnäckig eingelegten Widerspruch mir die Ehre der Entdeckung zu)ern. So hätt' ich gerne länger noch geschwiegen. Nachdem ich aber Aufforderung angenommen hatte, die Tragödien des Sophokles zu deutschen, die ein Gebildeter unserer Zeit nicht ohne weiteres genügend stehen, wohl aber durch die herkömmlichen Erklärungen vom Verständ- z noch mehr abkommen kann, vermocht' ich die Erklärung in der Wahr- t meiner Ueberzeugung nicht zu umgehen. Von dieser aber nur die sultate kurz und einfach hinzustellen, wird mir nicht zugelassen. Ohne en Schatten von Untersuchung schreibt in einer Anzeige-Zeitschrift der chste Kopf mit Bequemlichkeit hin, ich setze subjektive Anschauung an Stelle fester Zeugnisse und positiver Angaben, und findet Glauben ne Beweis gegen meine Sachbeweise, weil er die gangbare Gelehrten- einung für sich hat. Dies hat mich genöthigt, die letztere im Ganzen widerlegen und für die Grundbegriffe meiner Auffassung und Erklärung z Sophokles mein besseres Recht und die vollgültige historische Grund- ze darzuthun. Ich weiß vollkommen, daß ich damit die Wiederholung er bequemen Machtsprüche noch lange nicht abschneiden werde. Aber Freund des Sophokles, der meine Erklärung beachten will, der Leser, Interesse an der Sache nimmt, wird sich solche wohlfeile Anzeiger- itenzen nicht mehr stören lassen, wenn ihn die ausführlichen Akten, die hiermit schließe, überzeugen, daß der Widerspruch mit den Zeugnissen, t Kritik, mit der Natur des Gegenstandes nicht auf meiner Seite ist, ndern ich wohlüberlegt behaupte:

des Sophokles Verknüpfung von Drama mit Drama für tetralogische Darstellung ist geschichtlich sicher,

und nur mit Berücksichtigung dieser Verknüpfungsweise kann seine Kunst verstanden und gewürdigt werden.

Weimar, August 1858. S.



weiter nichts, und diese mehr einem Marsch als einem Tanz zu vergleichende Bewegung konnte eben so gut unter dem Gesange des Führers erfolgen, wie der Vormarsch in einigen Parodoi, wovon wir oben gehandelt haben.

Was endlich das dritte Argument betrifft, die Worte Vögel 678: *ξύννομε τῶν ἐμῶν ὕμνων* habe der Koryphäus allein nicht sagen können, so ist das am allerwenigsten stichhaltig, da an hundert und aber hundert Stellen der Koryphäus sich als Chor gerirt und nicht wie ein Glied oder ein Vertreter desselben, sondern ganz wie dieser selbst redet und handelt.

Ist somit der Beweis durchaus nicht geführt, dass das *κομμάτιον* dem Koryphäus abgesprochen werden muss, so weisen andererseits der Ton und die Sprache mit Bestimmtheit auf ihn als den Sänger des Liedes hin.

Es sind das Commandoworte des Vorstehers, die wir hier vernehmen, und es werden Anordnungen getroffen, wie sie nur dem Führer zukommen, nicht aber der Menge, die sich nach den gegebenen Befehlen zu richten hat.

Die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme lässt sich auch noch auf andere Weise darthun. Es hat nämlich Koester Comment. de Graec. Com. Parab. p. 6 die Aeusserung gethan — und seine Ansicht ist von Kock und Westphal gebilligt worden — dass das *κομμάτιον* in den Thesmophor. eigentlich fehlt, da mit dem *ἡμεῖς τοίνυν* etc. schon die *ἀνάπαιστοι* ihren Anfang nehmen, dass aber in dem Liede des Schauspielers Mnesilochus, welches der Parabase vorausgeht, in dem Metrum des *κομμάτιον* abgefasst ist und auf die Bewegung des Chors anspielt, ein Ersatz für das Kommation zu suchen sei.[1] Kann aber die versatio oder conversio chori, — von etwas anderem kann füglich nicht die Rede sein — unter dem Gesange eines Schauspielers erfolgen, so ist es doch nichts weniger als unwahrscheinlich oder gar unbegreiflich, dass für gewönlich der Koryphäus das *κομμάτιον* gesungen hat.

---

1) Kock sagt: sine dubio commatii loco positum est.

Diese Vermuthung gewinnt an Wahrscheinlichkeit, sobald nachgewiesen wird, dass auch die ἀνάπαιστοι und das πνῖγος dem Koryphäus und nicht dem Chore gehören; es würde dann, was sicher kein zu unterschätzendes Moment ist, dem zweiten chorischen Haupttheil der Parabase (Str. Epirrh. Antistr. Antepirrh.) der erste als monodisch gegenübertreten.

Ueber den Vortrag der *Parabasis im engeren Sinne* gehen die Ansichten der Neueren wieder sehr auseinander. Kock nimmt einfache Recitation des Koryphäus an, (a. a. O. p. 14: ut aut oratio sit ipsius poetae, a coryphaeo recitata, aut oratio principis de poeta aut de universo choro). Derselben Ansicht huldigt Kolster (de parabasi p. 27: stando hanc partem dictam censeo und p. 28: recitatum crediderim macrum stando, quemadmodum parabasim). Koester lässt sie vom Koryphäus gesungen werden, (a. a. O. p. 6: quum anapaestos a solo chorago in thymele stante cantatos esse persuasum habeam). Von den neuesten Schriftstellern auf diesem Gebiete ist Westphal der Hypothese von Koester beigetreten, während Richter sich für vollständigen Chorgesang entscheidet.

Die Annahme eines Vortrages durch den Chor kann aber um des willen nicht die richtige sein, weil in den Anapästen der Dichter zu handgreiflich als Individuum, als einzelne, bestimmte Person, und in zu unverblümter directer Weise zu seinen Zuhörern spricht, als dass nicht ein Einzelner, und das kann nur der Koryphäus sein, ihn hätte vertreten müssen. Durch den Gesammtvortrag des Chores wäre die Wirkung der mehr oder weniger eindringlichen und scharfen Worte, die der Dichter dem Publicum zu hören gibt, entschieden beeinträchtigt worden, sie hätten wenigstens den Character der Unmittelbarkeit verloren. Am Koryphäus also muss festgehalten werden. Hat derselbe aber die Anapästen gesungen oder recitirt? Gegen die Annahme des Gesanges hat Kock verschiedene Gründe vorgebracht. Die Parabase, sagt er, trage einen mehr prosaischen als poetischen Character; Niemand wäre im Stande gewesen, 40 Tetrameter hintereinander zu singen, und eben so wenig würde es das Publicum ausgehalten haben, den eintönigen

Gesang von 40 Tetrametern mit anzuhören. Das einzige Zugeständniss, was Kock macht, besteht darin, dass er einräumt, die Anapäste in den Vögeln seien so gewissermaassen und zwar zur Flöte gesungen worden. (Itaque hic quidem haud dubie tibicen lusciniae speciem prae se ferens anapaestis adspirat. Cantati profecto ne hic quidem sunt anapaesti, sed ut ad cantus similitudinem aliquam accederent, tibiarum cantu adiuti. A. a. O. p. 15.). An diesem Zugeständnisse kann man sich vollständig genügen lassen; man braucht nur auf alle Parabasen auszudehnen, was von der in den Vögeln ausdrücklich bezeugt ist, und man erhält dann einen von Musik begleiteten declamatorischen Vortrag, eine melodramatische Recitation, die wir bisher immer nach dem Vorgange von Westphal Gesang genannt haben, und die diesen Namen sicher mit grösserem Rechte führt als den der Recitation.

Für einen Gesang erklären übrigens schon die Alten die engere Parabasis; denn Hesychius schreibt s. v. *ἀνάπαιστα· κυρίως τὰ ἐν ταῖς παραβάσεσι τῶν χορῶν ᾄσματα.*

Sonach wären die Anapäste melodramatisch oder monodisch vom Koryphäus vorgetragen worden.

Dass während des Gesanges der übrige Chor ganz still stand, versteht sich von selbst. Der Ernst und die Wichtigkeit des Inhaltes forderte die ungetheilte Aufmerksamkeit des Publicums; es durfte also nichts geschehen, was dieselbe hätte ablenken können.

Ueber den Vortrag des *πνῖγος* sind die Ansichten gleichfalls getheilt, wir haben aber nicht nöthig, sie einzeln anzuführen, da sie fast durchweg dieselben sind wie bei der Parabasis. Wer dieser den Gesang zuspricht, kann ihn auch dem *πνῖγος* nicht vorenthalten, und wer die Parabase für recitirt ansieht, wird das *μακρόν* auch nicht für gesungen erklären. Denn das *πνῖγος* oder *μακρόν* ist nichts anderes als der dimetrische Schluss der tetrametrischen Partie, ist mit dieser nach Inhalt und Form auf das engste verbunden, und unterscheidet sich hauptsächlich nur darin von ihr, dass es den lebendigen, leidenschaftlichen Ton, der dort angeschlagen wird, auf die Spitze treibt und continuirlich

ohne Absatz sich entwickelt, weshalb es auch in einem Athemzuge (*ἀπνευστί*) vorgetragen werden muss. Wie also der Parabasis, so ist auch dem *πνῖγος* der melische oder der melodramatische Vortrag zuzusprechen.

Dazu stimmt wieder die Ueberlieferung des Alterthums, denn Pollux schreibt IV, 112: *τὸ δὲ ὀνομαζόμενον μακρὸν ἐπὶ τῇ παραβάσει βραχὺ μελύδριόν ἐστιν, ἀπνευστὶ ᾀδόμενον.*

Kock, der von dem Gesange dieser Partie nichts wissen will, beruft sich gegen Pollux auf Hephaestion, welcher p. 112 vom *μακρόν* behauptet *ἀπνευστὶ λέγεσθαι.* Damit hat er aber wenig oder gar nichts für seine Ansicht gewonnen. Denn während Pollux zweimal durch die Worte *μελύδριον* und *ᾀδόμενον* sich bestimmt und unzweideutig für den Gesang erklärt, braucht Hephaestion nur das einmalige *λέγεσθαι*, das, wie wir S. 83 bei Besprechung von Aristot. Poet. c. 12 gesehen haben, durchaus nicht blosse Recitation, sondern Vortrag ganz im Allgemeinen bedeutet.

Strophe und *Antistrophe*, oder wie sie auch genannt werden, *Ode* und *Antode*, sind vom ganzen Chore gesungen, oder um es genauer zu sagen, zum Tanze gesungen worden.

Auf den Gesang weisen die Namen Ode und Antode, sowie *μέλος* und *μέλος ἀντίστροφον* hin, auf den Tanz die Namen *στροφή* und *ἀντιστροφή.*[1] Aber wenn wir auch die bezeichnenden Namen nicht hätten, ein kurzer Blick auf die Gedankensphäre, in welcher sich jene Partieen bewegen, dann auf die lyrischen Metra, in denen sie abgefasst sind, und endlich auf die zahlreichen Anspielungen auf Tanz und Gesang, die sie enthalten und die wir hier und da angeführt und näher besprochen haben, ein Blick auf das alles würde hinreichen, uns von der Richtigkeit obiger Behauptung zu überzeugen.

Von den sieben Theilen der Parabase sind nur noch das *ἐπίῤῥημα* und *ἀντεπίῤῥημα* zu besprechen übrig. Auch über ihren Vortrag sind die widersprechendsten Ansichten geäussert worden. Richter vermuthet proleg. ad Vesp. p. 90, der Chor habe beide Partieen gesungen und auch

---

1) Vergl. Kock a. a. O. p. 17.

mit Tanz begleitet. Nachdem er sich nämlich während des Tanzes der *στροφή* ganz nach vorn bewegt habe, sei er unter den Klängen des *ἐπίῤῥημα* tanzend in seine alte Stellung zurückgegangen, um während der *ἀντιστροφή* wieder vor, während des *ἀντεπίῤῥημα* wieder zurückzugehen und sich alsdann von neuem der Bühne zuzuwenden. Er betrachtet also *ἐπίῤῥημα* und *ἀντεπίῤῥημα* wie *ἔποδοι* zu *στροφή* und *ἀντιστροφή*, und für diese Ansicht glaubt er sich auf Pollux IV, 112 berufen zu dürfen, wo es heisst: *τῇ δὲ στροφῇ ἐν κώλοις προςᾳσθείσῃ τὸ ἐπίῤῥημα ἐν τετραμέτροις ἐπάγεται· καὶ τῆς ἀντιστρόφου τῇ στροφῇ ἀντᾳσθείσης τὸ ἀντεπίῤῥημα τελευταῖον ὃν τῆς παραβάσεως ἐστὶ τετράμετρα, οὐκ ἐλάττω τὸν ἀριθμὸν τοῦ ἐπιῤῥήματος.* In diesen Worten liegt jedoch, so viel wir zu sehen vermögen, nichts, was jene Hypothese unterstützte. Es ist nur von der Stellung des *ἐπίῤῥημα* hinter der *στροφή* und des *ἀντεπίῤῥημα* hinter der *ἀντιστροφή*, nicht aber von einem Abhängigkeits- oder Zugehörigkeitsverhältniss der epirrhematischen Partie zur antistrophischen die Rede. Wir können uns auch nicht denken, dass ein und derselbe Tanz in zwei so ganz verschiedene Theile, zwei rhythmisch so ungleiche Hälften auseinandergerissen worden wäre, als es der Fall sein würde, wenn man die Vorwärtsbewegung unter lyrischen Maassen, die Rückzugsbewegung unter trochäischen Tetrametern erfolgen liesse. Der Tanz hat sicher mit dem Ende der *στροφή* resp. *ἀντιστροφή* sein Ende erreicht und der Chor ist an der Stelle, von der er ausging, wieder angekommen.

Kock lässt die epirrhematische Syzygie recitirt werden, jedoch nicht vom Koryphäus, sondern von einem oder vielmehr zwei Choreuten aus der Zahl der Kraspediten. Er schreibt p. 19: Neque vero cuilibet choreutae epirrhema et antepirrhema tribui poterant, sed opus erat, ut de medio quidem loco pronuntiarentur, at insigni quodam et undique circumspecto. Itaque *κρασπεδιτῶν* i. e. eorum, qui primi iugi alas tenebant, alterum epirrhema, alterum antepirrhema recitasse statuo, nam uni quidem utrumque mandari nequibat, ne in saltatorem gregarium plus auctoritatis conferretur, quam in coryphaeum, qui anapaestos tantum pronunciabat.

Aber was in aller Welt berechtigt zu einer solchen Vermuthung, die bei den Alten nirgends auch nur leise geäussert wird? Etwa der Umstand, dass hier nicht sowohl vom Dichter, als von der jedesmaligen Lage des nur fingirten Chores die Rede ist? Allein das eigentliche Subject, die Person, die auch dann noch aus dem Chore spricht, wenn er seiner einmal übernommenen Rolle gemäss wie ein Chor von Vögeln, von Wespen, von Wolken sich benimmt, ist und bleibt doch immer der Dichter. Wir können dem nur beistimmen, was der Scholiast zu Vögel 1101 ff., dem Antepirrhema der zweiten Parabase, sagt: *πολλάκις ἐν ταῖς παραβάσεσι καὶ οἱ ποιηταὶ λέγουσί τινα εἰς τὰ ἑαυτῶν χρήσιμα, διὰ τοῦ χορικοῦ προσώπου, ὡς νῦν πρὸς τοὺς κριτὰς ἀποτείνει τὸν λόγον, ὅπως ἂν αὐτῷ ψηφίσωνται τὴν νίκην.* Wollten wir also einen Einzelnen zum Vertreter des Dichters bestellen, unsere Wahl könnte hier so wenig wie bei dem Vortrage der Anapäste auf einen andern als den Koryphäus fallen.

Eine absonderliche Hypthese stellt Enger auf (Rhein. Mus. 1856, S. 119). Ihm scheint es nicht unwahrscheinlich, dass die Choreuten, und zwar je vier aus jedem Halbchor, die Epirrhemen vorzutragen hatten. Er macht zunächst auf den antistrophischen Character des Epirrhema und seine Stellung nach der Ode aufmerksam, indem er damit das Epirrhema in eine Zeit versetzt, in welcher, wie er meint, der in der eigentlichen Parabase vereinigte Chor sich wieder getrennt hatte. Allein diese Voraussetzung trifft nicht zu, denn wir haben oben gesehen, dass am Ende der Strophe der Chor seine alte Stellung wieder eingenommen haben wird. Wenn dann Enger weiter bemerkt, damit stimme nun vollkommen überein, dass wenn sich ein einzeln stehendes Epirrhema ohne Antepirrhema finde, der Chor sich also nicht getheilt haben könne, auch der lyrische Theil der Parabase fehle, wie in den Thesmophor., so glauben wir vielmehr aus dem Fehlen des Antepirrhema in den Thesmophor. und dem vereinzelten Vorkommen des Epirrhema Wolken 1115 ff. und Ekkles. 1155 schliessen zu müssen, dass eine Theilung des Chors beim Epirrhema von Haus aus nicht stattgefunden hat.

In zweiter Linie führt Enger die nicht zu leugnende Thatsache an, dass fast alle Epirrhemen, und wenn bestimmte Veränderungen vorgenommen werden, zu denen auch sonst Gründe vorliegen, alle ohne Ausnahme, eine durch 4 theilbare Anzahl von Versen, nämlich 8 oder 12 oder 16 oder 20 enthalten. Doch hieraus lässt sich unseres Erachtens auf nichts weiter schliessen, als auf eine strophische Gliederung im Epirrhema, der die Vierzahl zu Grunde liegt.

Einen weiteren Beweis für seine Annahme findet Enger darin, dass mit den trochäischen Tetrametern auch lyrische Verse in Verbindung gebracht würden, wie Frieden 1140 ff., wo auf 16 Tetrameter 3 trochäische Dimeter (der letzte katalektisch) folgen, und dass wir zwei auch vom Scholiasten anerkannte Beispiele von Epirrhemen hätten, wo der kretische oder päonische Rhythmus gebraucht wäre, so Achar. 971—999 und Wespen 1275. Diese Bemerkungen sind, soweit sie den Wechsel des Rhythmus betreffen, durchaus richtig; man sieht nur nicht ab, wie sich daraus ergeben soll, dass vier Choreuten das Epirrhema vortrugen, sondern nur soviel steht danach fest, *dass das Epirrhema gesungen und nicht recitirt worden ist.*

Hierfür kommt noch etwas anderes in Betracht. Der trochäische Tetrameter, der in den meisten Fällen vorkommt, ist der alte melische Spottvers, der schon in den Händen des Archilochus zu einer so furchtbaren Waffe geworden war [1], und die Verbindung des persönlichen Spottes, der den Hauptinhalt der epirrhematischen Syzygie ausmacht, mit den hymnodischen Liedern der antistrophischen Partie ist wahrscheinlich noch ein unmittelbarer Rest der den Komödien zu Grunde liegenden volksmässigen Dionysosgesänge „wo unter der Festbegeisterung und unter der Weinlaune die Ausbrüche des Dankes an die Gottheit und der frivole Spott in raschem Wechsel auf einander folgten und wo man nach einem auf ein Spottlied folgenden Lobgesange wieder zum Spotte zurückkehrte.“ [2]

---

1) Vergl. Westphal S. 314.

2) Westph. a. a. O.